



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LA OBRA DE SILVIO RODRÍGUEZ EN AMÉRICA LATINA

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN ESTUDIOS
LATINOAMERICANOS**

PRESENTA:

MARCO ANTONIO JIMÉNEZ RODRÍGUEZ

ASESOR DE TESIS: DR. MIGUEL ÁNGEL ESQUIVEL BUSTAMANTE

CIUDAD UNIVERSITARIA 2011



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A Jesús Rodríguez Calderón

(Abuelito chuco)

In memoriam

A mi madre:

Mar de donde abrego mis más límpidos y transparentes sentimientos... porque sé que mujeres como tú son las que hacen posible una revolución, y porque por ti he sido, soy y seré más humano.

A Roció:

Tiempo y espacio compartidos compañera, porque gracias a ti sé que es posible otro yo. A esa gota de rocío que me invita a sonreír ante un nuevo amanecer.

A mis hermanos Daniel y Oscar:

Porque lejos o cerca, tengo por seguro que están aquí, conmigo. Y porque tengo la certeza de que un mejor porvenir les espera y anhelo estar para verlos crecer.

Siempre he estado en contra de mitificar al ser humano, pero también sé que cada pueblo a través de su historia tiene a sus hijos pródigos, y uno de ellos es Silvio Rodríguez Domínguez. Gracias por la entrañable huella que sin conocerme ha dejado en mí... y este trabajo es una más.

Agradecimientos.

Agradezco a:

Mis abuelos: Luchita, Roberto, Inés y Chucho, alquimistas que me heredaron el orgullo de mis raíces, haciéndome regresar al origen.

Mi tía Candelaria que siempre supo lo que iba a pasar y esperó paciente este momento.

Doña Ángeles y Don Tomás, por su confianza y aceptación sin reparos ni dudas.

Miguel Ángel Esquivel Bustamante, por su asesoría en la tesis y su confianza en instantes en donde ésta parecía derrumbarse, y por ver en ella lo que yo no alcanzaba.

Mis sinodales: Gerardo de la Fuente Lora, Carlos Ham Juárez, Istar Cardona Pérez y Lepoldo Gaytan Apaez, por todo su apoyo, disposición y observaciones.

Mis hermanos vitales: Carolina, Piedad, Rodrigo y Miguel, que sabemos que la amistad es una joya que hay que cuidar, y un horizonte utópico lleno de sortilegios, y que más, si de utopías se siembra la vida.

Los Melgarejo Torres, mi segunda familia: América, Doña Inés, Don Lucas y Alfonso Velázquez porque no dudaron a donde me dirigía.

El CUCEB (mi generación): Rafa, Juve, Neto, etc., a esos tiempos memorables de lucha y contradicciones que nos marcaron para siempre y no enseñaron que el retorno no existe.

Al CLOP: Iván, Mateo, Pochis, Jorge, Jona, Mitzi, Héctor e Indi, por estos años de búsqueda para futuro y un país mejor, caminando con el pueblo, porque somos pueblo.

Aarón Garduño, por dejarme saber que siempre, o de vez en cuando, podemos ponernos sobre nuestros pies.

Manolo Mulet, por esas largas tardes en que sentí como si yo estuviera ahí, en el umbral de la Nueva Trova Cubana.

Marisol, gracias por tu amistad y por saber que este día llegaría sin titubeos.

Aarón Villa, por compartir la necesidad del canto, que nos hace más humanos y a veces... mejores.

Graciela González Rúelas, por hacerme volver a creer que la vida tiene otra oportunidad.

Y a los que han sido parte de mí hasta este día.

Gracias a todos.

Resumen de noticias (Silvio Rodríguez)

He estado al alcance de todos los bolsillos
porque no cuesta nada mirarse para adentro.

He estado al alcance de todas las manos
que han querido tocar mi mano amigamente.
Pero, pobre de mí, no he estado con los presos
de su propia cabeza acomodada,
no he estado en los que ríen con sólo media risa
los delimitadores de la primavera.

No he estado en los archivos ni en las papelerías
y se me archiva en copias y no en originales.
No he estado en los mercados grandes de la palabra,
pero he dicho lo mío a tiempo y sonriente.
No he estado numerando las manchas en el sol
pues sé que en una sola mancha cabe el mundo.
He procurado ser un gran mortificado,
para si mortifico no vayan a acusarme.

Aunque se dice que me sobran enemigos,
todo el mundo me escucha bien quedo cuando canto.
Yo he preferido hablar de cosas imposibles
porque de lo posible se sabe demasiado.
He preferido el polvo así, sencillamente,
pues la palabra amor aún me sabe a hueco.
He preferido un golpe así, de vez en cuando,
porque la inmunidad me carcome los huesos.

Agradezco la participación de todos
los que colaboraron con esta melodía.
Se debe subrayar la importante tarea,
de los perseguidores de cualquier nacimiento.
Si alguien que me escucha, se viera retratado,
sébase que se hace con ese destino.
Cualquier reclamación que sea sin membretes,
buenas noches amigos y enemigos.

Índice.

Introducción	6
Capitulo 1	
La Nueva Trova Cubana: un proyecto cultural.	10
1.1. Origen y continuidad de la Trova Cubana.	13
1.2. La Nueva Trova y la Revolución Cubana.	27
Capitulo 2	
Definición de la obra de Silvio Rodríguez.	35
2.1. Una visión general de la obra de Silvio Rodríguez.	38
2.2. Tesis sobre la obra de Silvio Rodríguez.	50
Capitulo 3	
América Latina a través de la obra de Silvio Rodríguez.	58
Capitulo 4	
El papel de la obra de Silvio Rodríguez en la sociedad.	84
4.1. La lucha de clases en la cultura.	85
4.2. El artista en la sociedad.	91
Conclusiones.	100
Bibliografía.	103

Introducción.

No existen culturas puras, todas se encuentran relacionadas, y todas se retroalimentan. Así, a lo largo de la historia, las concepciones y la epistemología sobre la cultura se han ido modificando haciendo cada vez más complejo su estudio. Lo que este desarrollo nos ha demostrado, es la importancia de la cultura como una totalidad de la que se desprenden las diversas formaciones culturales existentes (aunque no nos referimos a la multiculturalidad, ya que a nuestro entender, ésta no supone una interacción, sino un aislamiento de muchas culturas, así como un falso *universalismo* proveniente del proceso globalizador, el cual conduce a la discriminación de las mismas¹). Es decir, la cultura representa ese todo general, pero no se niega lo fundamental de las demás estructuras culturales y artísticas en el mundo.

Los procesos sociales no eximen a la cultura, aunque en ocasiones pareciera así, ya que conscientemente se le relega a espacios (incluso elitistas) que suelen pertenecer a niveles sociales que bien podríamos llamar pequeñoburgueses. Las visiones de lo culto-la ignorancia, el arte-la artesanía, la educación-marginalidad, son antagonismos que presentan y a la vez expresan esa parte que concibe a lo cultural como una extensión del ser humano, que se encuentra fuera de la realidad e incluso con un carácter individual, que niega cualquier sentido social.

Por lo anterior, este trabajo va dirigido a resaltar lo fundamental de comprender a la cultura y a las artes como procesos que son parte de formaciones sociales y políticas definidas.

La cultura se torna como un proceso dinámico que está en constante movimiento, desenvolviéndose desde sus circunstancias históricas y, a su vez, tiene una forma particular de estar en la historia. Además, hay que agregar que debido a dicho movimiento lo que se canta, se escribe, se pinta, etc., es parte de una práctica política. Pero no es lo mismo afirmar que el arte o la cultura tienen o deben tener un carácter ineludiblemente doctrinario. Sin embargo, es un hecho que el papel del artista tiene repercusiones concretas en la

¹ Amir Samir. *El capitalismo en la era de la globalización*. México: Paidós. 1997. Pág. 105.

sociedad, e independientemente de que éste sea un rol consciente o no, participa dentro de la estructura organizativa de la misma, recordando que cada grupo social forma a sus propios artistas e intelectuales. Además, dentro de su actividad es posible encontrar tanto un carácter no organizado de su práctica pero también un sentido de organicidad que forma de su quehacer, parte de su conciencia práctica.

Comprendiendo lo anterior, es menester que se discuta sobre la función del artista en la sociedad y acerca de las consecuencias que su actividad tiene en ésta, así como de la posibilidad de mantener la temática vigente, atendiendo a las condiciones actuales en las que se desarrolla la cultura dentro del momento que vive el proceso capitalista y las formaciones culturales antagónicas existentes.

Un ejemplo claro de lo anterior, ha sido el movimiento de la Nueva Trova Cubana en general y la obra de Silvio Rodríguez en lo particular, ya que a través del análisis, es posible comprender la forma en que este movimiento cultural y artístico, (cultural porque abarca la concepción de la cultura como un proceso general que configura estilos de vida globales: el cubano y, artístico, porque como parte del arte, la música es su medio de expresión, en donde el arte es una rama de ese ejercicio especializado del la actividad intelectual y artística) que nace dentro de una formación social que surge al triunfo de la Revolución Cubana, se ha desarrollado de una manera que podemos calificar como “*natural*”, ya que no es producto de la creación artificial de un modo de expresar la realidad, sino que es parte de la misma.

Puesto en consideración lo anterior, decidimos ir más allá, es decir, no sólo analizar el desarrollo de la obra de Silvio Rodríguez dentro del proceso revolucionario en la isla, sino también buscamos comprender la relación de su trabajo artístico en los procesos históricos contemporáneos de América Latina, con el objetivo de entender cómo los representa, cómo los expresa y sobre todo, cuál ha sido el papel que ha tenido en los mismos.

Para el estudio del tema, hemos echado mano de autores que a nuestra consideración, son los adecuados para explicar las diversas aristas de este trabajo y, a partir de los cuales iremos hablando conforme se desarrolla el mismo.

Esta tesis ha sido elaborada como una canción, en la que iniciamos con una introducción que refiere a un panorama general de lo que es la Nueva Trova Cubana, sus

orígenes, y, sobre todo la continuidad que representa con la llamada Trova Tradicional de finales del siglo XIX, así como el significado del ser considerado como *trovador*. Desde este aspecto se ha pretendido seguir el rastro de la obra de Silvio Rodríguez dentro del complejo histórico de las últimas cuatro décadas de la Revolución Cubana.

Más adelante se hace una revisión del proceso formativo de Silvio Rodríguez dentro del desarrollo de la Nueva Trova Cubana, para entender el origen de las formas de hacer canciones, y el proceso de madurez de su obra, partiendo de la exposición de la tesis del presente trabajo. Pero como una canción, esta tesis busca su momento de *climax*, en el análisis de las canciones de Silvio y la relación que mantienen con América Latina, para terminar con una nueva estrofa que cierre el escrito, la cual tiene que ver con un breve estudio sobre el papel del artista en la sociedad.

De la obra de Silvio podemos mencionar muchas cosas y muchas otras que se han escrito y desde distintas posiciones; pero el carácter político (y también universal) de sus temas, son puntos que se mantienen como constantes en esos estudios, basta revisar los materiales bibliográficos de lo que nos hemos valido en este mismo trabajo. Pero, tanto la forma como el contenido son importantes y a la vez complejos.

Buscando reconsiderar la intención o no de esa forma de hacer canciones complejas, es que hemos pretendido profundizar, es decir, considerar las condiciones sociales, políticas e históricas en las que ha escrito y de lo que ha escrito, y entender el impacto que puede llegar a tener su canto en la formación de la realidad de un pueblo que se enfrenta a políticas culturales y económicas hostiles, representadas por el imperialismo estadounidense (y que ahora casi nadie suele denominar así).

La obra de Silvio Rodríguez ha trascendido al mismo compositor, y -hoy en día- es patrimonio de la cultura latinoamericana y de sus diversas expresiones; una cultura que se ha caracterizado por una inmensa riqueza, la que en muchas ocasiones se traduce en una fisonomía histórica de las naciones de nuestra región.

Guevarista, martiano, vallejiano, Silvio Rodríguez, representa la parte crítica incluso de la Revolución Cubana, pero siempre antagónico al imperialismo.

Este trabajo, busca estudiar un universo pequeño de la amplitud de su obra artística, pero no por eso menos fundamental. Hoy en día, en que el artista ha vuelto (sobre todo en

el capitalismo) a creer en su actividad específica como contenida en una independencia, que lo aleja y lo excluye de cualquier responsabilidad con la realidad en la que crea, alimentando la idea (idealista y parnasiana) de que el arte es para las elites y que además no se debe mezclar con la política² y menos con los pueblos, a los cuales se les ofrece una *cultura* y un *arte* acordes a su condición dentro de las formaciones sociales existentes (según las clases hegemónicas).

Por último, cabe mencionar que las conclusiones de esta tesis, pretenden dejar abiertas las posibilidades de ahondar en el tema, tanto en lo particular como en lo general. Con la finalidad de que en la práctica sea posible que con el ejemplo de la Nueva Trova Cubana (que no el único) se sigan desarrollando proyectos culturales (desde las circunstancias concretas) que contribuyan a la formación de una sociedad distinta.

² Jiménez González Ariel. *El arte en el contexto sociológico, en "Cemanáhuac: boletín informativo"*. Vol. VI, Año XIX, No. 102. México: UAM-unidad Iztapalapa. Pág. 18.

1. La Nueva Trova Cubana: un proyecto cultural.

El objetivo de este capítulo es hablar del origen de la Nueva Trova Cubana y de los elementos de continuidad con la Trova Tradicional, dentro del contexto histórico-social en el que se desarrollaron, para comprender la manera en que surgió este movimiento y ubicar las condiciones objetivas dentro de las cuales fue evolucionando el quehacer artístico de Silvio Rodríguez que lo condujeron a expresar en sus canciones, no sólo la realidad que estaba sucediendo en la isla, sino también ciertos acontecimientos históricos de América Latina.

Ya que, para realizar un estudio acerca de cómo se expresa en su obra la realidad de la región, es importante partir de un panorama amplio en la medida de lo posible, que permita una comprensión no sólo temporal sino también espacial de la realidad concreta y situar el momento en donde se puede decir que comenzó esta manifestación musical llamada: Nueva Trova Cubana.

Es cierto que este tema ya ha sido estudiado con anterioridad, pero es necesario retomarlo con la finalidad de analizar los elementos que pudieran ser de ayuda para la construcción de proyectos culturales de izquierda, que puedan contribuir a un desarrollo más armónico de la sociedad.

Lo anterior se pretende llevar a cabo a través de la teoría marxista, haciendo referencia a los estudios culturales y estéticos que se han formulado desde el marxismo, por lo que es necesario exponer desde qué concepción de la cultura y de la estética se pretende partir, no sólo para llevar a cabo el análisis de este capítulo, sino también del tema en general.

En cuanto al concepto de cultura, es importante ubicarlo dentro del contexto histórico en dónde se desarrolló, de manera en que su misma forma no sólo conceptual sino también práctica, ha tomado diversos caminos. Entre los más significativos están los que el autor Raymond Williams en su libro *Marxismo y literatura* señala: por un lado una articulación de significados y valores que se relacionan con el arte, por lo que la cultura es vista como una formación general en donde se llevan a cabo otras formaciones o ramas específicas como son: la literatura, la danza, la pintura, la música, etc. Y por el otro, “un estilo de vida

global”³. Ambas concepciones responden a un proceso socio-histórico concreto que fue emergiendo de acuerdo con el desarrollo no sólo del conocimiento humano, sino también a partir de las prácticas sociales y la concepción de la sociedad en su conjunto.

En este caso se hará uso de estas dos categorizaciones por la siguiente razón: al revisar la historia del movimiento de la Nueva Trova, es visible que es un movimiento artístico que responde a una especialización del ámbito cultural (punto que expondré más adelante) pero también, es parte de una forma más amplia de hacer cultura en donde se resalta lo cubano, ya que recoge, recrea y forma parte del ser social de la isla. En donde si bien la Nueva Trova no representa todo lo cubano, sí es parte de ese todo. En palabras del propio Silvio al preguntarle acerca de sus influencias en su producción artística respondió: “Lo cubano no puede ser una influencia... para mí lo cubano es esencia”⁴. De esta forma al estar inserto lo cubano en la obra de este trovador, podemos decir que dentro lleva esta concepción antropológica de la cultura vista como un estilo de vida global. Por lo que hay una relación dialéctica entre estas dos posiciones conceptuales y prácticas de lo que es el quehacer cultural.

En cuanto a lo que corresponde a la estética se parte, de la definición que realiza Adolfo Sánchez Vázquez, quien la explica de la siguiente manera: la estética es “la generalización teórica de la práctica concreta de la creación humana”⁵, tomando en cuenta que esta definición proviene de un estudio marxista de esta disciplina, pero sin dejar de tener relación con lo que es, su objeto de análisis.

Esto quiere decir que la estética en términos generales tiene que ver con el estudio de la actividad artística en cuanto a sus formas de expresión, elaboración de la obra de arte, de sus medios de comunicación, apreciación, etc. Pero en este caso, el autor va más allá en la cuestión, ya que concibe el arte no sólo como una expresión del ser humano individual, sino también como una expresión social y práctica que forma parte de su actividad

³ Williams Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península. 1997. Pág. 23.

⁴ Casaus Víctor, Rogelio Noguera Luis. *Silvio: que levante la mano la guitarra*. La Habana: Letras cubanas. 1995. Pág. 204.

⁵ Sánchez Vázquez Adolfo. *Estética y marxismo “Tomo I”*. México: Ediciones ERA. 1970. Pág. 28.

creadora, retomando el concepto de *trabajo* que plantea Carlos Marx en *Los Manuscritos del 44*, como una actividad que relaciona al hombre con la naturaleza, por medio de la cual crea al mundo y se recrea a sí mismo⁶. De esta manera, el arte también constituye parte de esta actividad por la que el ser humano desarrolla sus capacidades creadoras en conjunción con su entorno social y natural. Y a la vez es una actividad social práctico-creadora, que se vincula estrechamente a la concepción del *trabajo* como esencia del ser humano⁷ y también contiene esa doble posibilidad, en donde puede ser una actividad que impulse el desarrollo del humano, pero también bajo el modo de producción capitalista corre el riesgo de ser enajenada y enajenar. Pero a diferencia de éste, no es una actividad que únicamente produzca objetos con un valor de uso, o con características fundamentalmente práctico-utilitaria⁸. Esta es la principal contradicción que tiene el arte con el capitalismo, ya que éste niega al primero cuando al mismo tiempo niega el principio creador de la actividad artística y pretende integrarlo a las leyes de la producción capitalista, despojando de todo sentido creativo al mismo ser humano y en tanto que niega la necesidad de éste de estatizarlo todo. Cuando deja de concebir al mundo como un espacio en donde sólo es posible producir el valor de uso y al incluir lo estético en la producción, transformando la materia en conjunto con las leyes de la belleza⁹ o a la vez integrando el sentido estético a la vida cotidiana, es posible recuperar ese principio práctico-creador.

Por lo que realizar el estudio de la obra de Silvio Rodríguez a partir de una teoría estética-marxista, es lo más adecuado si partimos de la realidad en la que ésta fue surgiendo y se desarrolló.

Por último, es necesario mencionar que el uso de la estética como herramienta teórica no sólo estará presente durante este primer capítulo, sino que se encontrará a lo largo de este trabajo de tesis.

⁶ Fromm Erich. *Marx y su concepto del hombre*. México: Fondo de Cultura Económica. 1987. Pág. 58.

⁷ Sánchez Vázquez Adolfo, *óp. cit.*, Pág. 43.

⁸ *Ídem*.

⁹ *Ídem*.

1.1. Origen y continuidad de la Trova Cubana.

Antes de hablar del surgimiento y desarrollo de la Nueva Trova Cubana, y de realizar un análisis de su significado como uno de los movimientos culturales contemporáneos más importantes emanados después de la Revolución Cubana en la isla, es necesario comprenderla a partir de dos temas esenciales: su origen y continuidad con la Trova Tradicional y la diferencia que ésta tiene con la canción protesta surgida en Latinoamérica.

De esta manera hay que ir más atrás en el tiempo, ya que lo primero que debemos subrayar es que la Nueva Trova Cubana como un estilo poético-musical no nace de forma aislada, ni tampoco únicamente de las condiciones concretas que se dieron después del proceso revolucionario en Cuba.

Algo que caracteriza a esa nación es la diversidad de manifestaciones culturales a causa de distintos factores, que han hecho que coexistan en la música tradiciones antiguas con otras más actuales, lo que dinamiza su presencia y su esencia en el presente¹⁰, manteniéndose en una constante renovación, a partir de sí misma y de otras formas variadas¹¹, incluyendo otros ritmos que no propiamente son originarios de la isla.

Este es el caso de la Nueva Trova Cubana, la cual, como afirman sus fundadores, es la continuación de la Trova Tradicional¹².

La Trova Tradicional ha sido un expresión que forma parte de la cultura popular cubana, en donde si partimos de la concepción de lo popular que Olavo Alén Rodríguez (musicólogo cubano) propone para el caso de la música: como aquella que se logra percibir y reproducir con agrado por parte de la mayoría de los receptores y productores de alguna población en específico, dentro de su contexto particular¹³, concluimos que tuvo una repercusión importante dentro de la sociedad cubana. Aunque hay que decir que al momento del nacimiento de la Nueva Trova, la tradicional era considerada como un estilo

¹⁰ Alén Rodríguez Olavo. *Pensamiento musicológico*. La Habana: Letras cubanas. 2006. Pág. 82.

¹¹ *Ibíd.* Pág. 83.

¹² Sanz Joseba. *Silvio. Memoria Trovada de una revolución*. Navarra: txalaparta. 2001. Pág. 79.

¹³ Alén Rodríguez Olavo, *óp. cit.*, Pág. 67.

musical importante, pero sólo para los músicos y una parte de la población, aunque llegó a ser menospreciada y poco tiempo antes del triunfo de la Revolución Cubana se visualizaba “como un conjunto de viejitos que se la pasaban cantando con voces feas y guitarras desafinadas”¹⁴. Es por eso que sólo a partir del surgimiento y consolidación de la Nueva Trova, la tradicional fue integrada como un patrimonio de la música popular de la isla.

Las raíces de la Trova Tradicional las podemos encontrar en la segunda mitad del siglo XIX, en donde se identificaba con el nombre de trovador, al cantante que se hacía acompañar de una guitarra, para cantar lo que él veía y lo que le rodeaba¹⁵.

En realidad, la Trova Tradicional es parte de la música cubana que se desarrolló en este siglo, en la que precisamente se le reconoce como canción trovadoresca. La cual incorporó una serie de elementos estilísticos retomados del son y que habían hecho presencia en las áreas rurales de la zona montañosa del oriente de Cuba¹⁶.

Según Olavo Alén Rodríguez el término trovador, aplicado a estos cantantes bohemios, tiene su origen en la relación que ellos mismos pretendieron establecer con aquel trovador del período medieval de Europa. Sin embargo, señala que posiblemente hubo una confusión debido a que éste, era un cantante de la corte y que en realidad eran los llamados *minnesingers*, los cantantes deambulantes del pueblo¹⁷.

El momento de mayor auge y popularidad de la Trova Tradicional se presentó a principios del siglo XX, teniendo entre sus autores más representativos a Sindo Garay¹⁸, Manuel Corona, Alberto Villalón, a Rosendo Ruíz, pero uno de los que han tenido una mayor repercusión en la cancionística cubana, a través de sus obras ha sido Miguel Matamoros, quien formó parte del Trío Matamoros y cuyas obras, tales como *Lagrimas Negras*, *Son de la Loma*, *Juramento*, etc., son parte del patrimonio cultural cubano y latinoamericano. Las raíces de la Trova Tradicional desde el principio eran populares,

¹⁴ Casaus Víctor, Rogelio Noguerras Luis, *óp. cit.*, Pág. 205

¹⁵ Alén Rodríguez Olavo, *óp. cit.*, Pág. 88.

¹⁶ *Ibíd.* Pág. 89.

¹⁷ *Ídem.*

¹⁸ Casaus Víctor, Rogelio Noguerras Luis, *óp. cit.*, Pág. 11.

aunque tenían la influencia de la música de salón española y francesa, pero su evolución, los llevó a abordar de una manera creativa géneros como el son, la guajira, la guaracha, el bambuco (genero colombiano) o la criolla¹⁹.

De esta manera, la Trova Tradicional fue conformándose a partir de elementos musicales generados en la isla, pero también al exterior de ella. Lo que nos permite observar la importancia del contexto histórico y social en el que se desarrolló, así como su inserción en un marco cultural más amplio que implica un análisis que tome en cuenta la relación con otras culturas – principalmente la llamada Occidental europea (referente a la línea melódica) y africana (en cuanto al ritmo) – además de sus elementos propios.

El auge de la Trova Tradicional llegó a su punto de culminación en los años 20', cuando estos trovadores *fueron silenciados por los medios de comunicación*²⁰.

Así, aunque no se puede decir que en esta expresión musical pueda encontrarse un modo sistematizado de hablar del contexto social y de sus problemáticas, sí es posible mencionar que expresó la realidad en la que se movía (que no reflejarla) partiendo desde lo que Raymond Williams menciona acerca del lenguaje como un medio de captar y manifestar la realidad, en donde es posible “comprender a la sociedad porque la hemos producido, porque la conocemos realmente... a través del propio proceso de producirla”²¹. Por lo tanto, es posible considerar a la música como un lenguaje, que también constituye en sí misma una actividad social y práctica, que aparece con el surgimiento y desarrollo del ser y la conciencia social²². De esta manera la música es una actividad que no sólo transmite emociones, sino que al codificar procesos cognitivos y emotivos a su vez²³, además de permitir apropiarnos del exterior por medio de ella, a partir de los sentidos y de los procesos cognitivos del ser humano, también nos ayuda a aprender y a apropiarnos de ese mundo exterior al objetivarnos en él, por lo tanto aunque tenía en común con la Nueva

¹⁹ Sanz Joseba, *óp. cit.*, Pág. 79.

²⁰ *Ídem.*

²¹ Williams Raymond, *op. cit.*, Pág. 35.

²² Alén Rodríguez Olavo, *óp. cit.*, Pág. 59.

²³ *Ibíd.* Pág. 55.

Trova el cantarle a la patria (principalmente a los héroes de las gestas libertarias, tales como José Martí, Antonio Maceo, Ignacio Agramonte y otros tantos) y a la mujer, en la Trova Tradicional no había una forma sistematizada de hacerlo, pero fue importante en cuanto manifestó y aportó en la construcción de una identidad cubana desde la música y de la apropiación de esa identidad.

Aquí se puede notar el sentido de la música, como una manifestación de la cultura moderna que tiene un papel importante en el proceso de construcción de una nación; pero también es necesario identificar la manera en que ésta se inserta fuera de sus fronteras físicas y culturales. Esto permite observar la dificultad –pero a la vez una necesidad– de comprender las características particulares de una expresión artística –en este caso la música– y su vinculación con una totalidad más amplia, la cual es una característica de la Nueva Trova Cubana.

Por ello es posible saber de la conformación de la trova, como una expresión artística que nace dentro de la situación que prevalecía en la isla en relación con el momento de independencia que en esa época se estaba dando.

Lo anterior se puede observar cuando referimos las características que formaban parte de esta expresión cultural, ya que al hablar de los trovadores se nota su condición de hombres que sentían un gran amor por Cuba. Expresándolo en las canciones que creaban, en las cuales, aunque predominaban los temas hacia la mujer y el paisaje, también era común encontrar temáticas que provenían de las gestas libertarias que en esos momentos estaban ocurriendo en esa nación²⁴. Esto quiere decir que su canto era consecuencia de su identificación como cubanos, pero también de su posición ante una cultura imperialista que buscaba someterlos como pueblo.

El objeto de referir todo esto, es tener una mayor claridad de la manera en que se presentan las conexiones históricas y musicales con la Nueva Trova Cubana, resaltando la forma específica de una manifestación artística de hacerse presente en el desarrollo histórico del lugar donde fue producida, así como el momento en donde la realidad social se identifica con lo hecho por los trovadores tradicionales, no sólo en la forma de la obra

²⁴Casaus Víctor, Rogelio Noguera Luis, *óp. cit.*

musical, sino también como expresiones que contienen en sí elementos históricos que dan cuenta de esa realidad y de sí misma. Por lo tanto, es necesario referir el proceso de gestación y el momento en que se constituye como tal la Nueva Trova Cubana, además del porque precisamente retomó la herencia de la Trova Tradicional y se autoproclamó heredera de ésta.

Ante todo, es preciso comentar que en el caso de la música cubana no existe una ruptura entre las expresiones culturales nombradas como antiguas y las más actuales. En palabras de Edward Said, estaríamos hablando de una interconexión y sobreposición de ambas, ya que su interacción y coexistencia han dado como resultado un dinamismo que mantiene una presencia dentro del contexto actual²⁵, en donde “el pasado y el presente se informan mutuamente”²⁶. Es por eso que aunque exista un desarrollo notable en cuanto a factores importantes como los medios tecnológicos para la producción musical, o un aspecto fundamental como el contexto político e histórico en que la música de la isla se encuentra ligada, e incluso con la inserción de nuevas expresiones artísticas, ha mantenido una esencia dentro de la conformación de lo que Olavo Alén Rodríguez llama “el ser social”²⁷. Es decir, que se halla en estrecha relación con el desarrollo de la sociedad – en este caso la cubana – ya que es una expresión que no se construye de manera aislada y por lo tanto es concebida como una actividad social.

De esta manera, la trova ha tenido un proceso evolutivo constante y lo interesante es que expresa la realidad histórica dentro de la que ha ido creciendo, renovando sus códigos estéticos, lo que permite la difusión de una nueva información que logra una percepción distinta no sólo de la trova, sino también de la música cubana en general. Pero a la vez manteniendo aquellos códigos que forman parte de su tradición y que provocan una percepción más rápida del lenguaje que expresan²⁸. Entendiendo el lenguaje inserto en lo

²⁵ Alén Rodríguez Olavo, *óp. cit.*, Pág. 82.

²⁶ Said Edward. *Cultura e Imperialismo*. Barcelona: Anagrama. 1996. Pág. 36.

²⁷ *Ibíd.* Pág. 59.

²⁸ *Ibíd.* Pág. 67.

musical como un sistema de comunicación acústica adecuado a los procesos cognoscitivos²⁹.

Sin embargo, resulta importante ampliar el concepto de lenguaje del que se hace uso en este trabajo al referirnos a la expresión cultural de la música.

Este concepto se basa en el análisis que hace Raymond Williams de la cultura, en donde el lenguaje no es ni un mero reflejo de la realidad, ni un instrumento que se encuentra ligado a las configuraciones interiores de la cultura, como lo es la literatura, ni tampoco sólo una expresión del mundo³⁰. Si no se concibe como una forma de captar a la realidad social y se caracteriza por tener una dinámica de la misma y tiene su materialidad en la medida en que la produce y la reproduce y a la vez comunica al ser humano de manera fundamental en sus relaciones sociales. Por lo tanto, para Raymond Williams existe “la captación de la realidad por medio del lenguaje” (sin ser éste el fundamento inicial de tal captación) “en tanto conciencia práctica es saturado – y satura a su vez – toda la actividad social, incluyendo la productiva”³¹, por lo que, no se habla de un “lenguaje y una sociedad materializados, sino de un lenguaje social activo”³², definición que a la vez que coloca al lenguaje como una actividad social, despojándolo de cualquier idealismo y también lo deja fuera del alcance de un materialismo objetivista en donde sería parte de un nivel *superestructural*, ajeno a la realidad concreta, lo que hace poner la atención en su importancia dentro del proceso social continuo, pero también como productor de signos que se caracterizan por contener un núcleo de significados que a la vez son susceptibles al cambio dependiendo de sus circunstancias concretas³³.

²⁹ *Ibíd.* Pág. 56.

³⁰ Williams Raymond. *óp., Cit.*, Pág. 32.

³¹ *Ibíd.* Pág. 51.

³² *Ídem.*

³³ *Ibíd.* Pág. 53.

Aquí el signo basado en su forma y en su significado, adquiere una capacidad de ser modificado, debido a su relación directa con la experiencia social de seres reales, lo que le da un carácter dialéctico y a la vez regenerativo³⁴.

Es esta la necesidad de considerar, sobre todo la letra que existe en la música, como un lenguaje activo que parte de un sistema de signos que son creados a partir de la conciencia práctica y de las relaciones históricas que se fueron gestando en Cuba. Cosa que modifica la visión burguesa sobre la cultura y de igual forma sobre la música, en donde lo importante es el creador de una obra³⁵, quien es despojado de su contexto histórico-social, y el espectador sólo es un asistente pasivo, sin tomar en cuenta que el creador y su obra son productos sociales que surge del movimiento dialéctico entre lo subjetivo y lo objetivo, así como de la “conciencia social” de un pueblo.

Por otra parte, la Nueva Trova Cubana no sólo se expresa una nueva realidad surgida después de la revolución, sino que también va abordando nuevos temas y a la vez invita a una manera distinta de relacionarse, no sólo sentimentalmente, sino también con su sociedad, su país y su patria, en donde el canto responde a las necesidades del pueblo.

Silvio Rodríguez lo expresaría de la siguiente manera en el año de 1975: “Somos un pueblo despierto, aguerrido, rico en experiencias y enseñanzas. Ese pueblo nos exige un arte cada vez más profundo y depurado. Decir que determinadas expresiones <<no llegan al pueblo>> empieza a ser un acto de paternalismo, cuando no de incomodidad e incapacidad para cumplir un nuevo rol histórico de las artes.”³⁶

Lo interesante es que a la vez que ha expresado su contexto histórico, también ha sido consciente de la temporalidad y del espacio en que nace y se desarrolla. Como lo comenta Rodríguez: “cada tiempo tiene su sonido, su lengua, su trova, porque cada tiempo tiene su fisonomía propia”³⁷. Aunque se debe apuntar que es difícil establecer un punto de encuentro entre la Nueva Trova y su realidad, debido a que los motivos y las causas de los

³⁴ *Ídem.*

³⁵ Alén Rodríguez Olavo, *óp. cit.*, Pág. 61.

³⁶ Casaus Víctor, Rogelio Nogueras Luis, *óp. cit.*, Pág. 23.

³⁷ *Ibid.* Pág. 12.

jóvenes trovadores para hacer una canción comprometida con su historia fueron diversos, es decir no hubo un hilo homogéneo que los condujera en principio a adherirse a determinada forma de producir música, ya que si bien la Nueva Trova Cubana se institucionalizó, no nace como un proyecto forjado desde el principio por la política cultural cubana.

De hecho la tradición de la música con un contenido social no era nueva en Cuba, ya desde la Trova Tradicional se puede notar que el canto a la patria y a las situaciones que rodeaban al cantor era parte de su manera de proceder musicalmente, donde el cariño por Cuba y el sentido de pertenencia eran una constante.

En este aspecto es posible encontrar una conexión estrecha entre la Vieja y la Nueva Trova, permaneciendo la diferencia en que los trovadores nacidos artísticamente en la Revolución Cubana realizaron composiciones enfocadas directamente al tema social de forma más sistematizada³⁸.

Y al hablar de sistematización también se hace referencia al lenguaje que a través del proceso histórico en Cuba se fue transformando. Ya que si se observa desde el punto de vista en donde el lenguaje significa “una apertura del mundo y hacia el mundo” y sobre todo una “facultad constitutiva”³⁹ del ser humano y al entender al ser humano como un ser social y al lenguaje no sólo como un instrumento para acceder a la realidad, entonces el lenguaje en Cuba se fue desarrollando de manera en que se construía de acuerdo con el momento histórico que se gestó.

De esta manera la realidad alimentaba el lenguaje expresado en el caso particular de la trova, y a la vez ésta fue buscando los medios para expresar esa realidad. Es decir, se dio una relación dialéctica entre el mundo concreto y la expresión musical que también forma parte de ese mundo.

Por lo que se podría decir que de alguna manera se presentaba una consciencia a través de los signos que el trovador creaba desde su interrelación con su sociedad y su realidad⁴⁰,

³⁸ *Ibid.* Pág. 11.

³⁹ Williams Raymond, *op. cit.*, Pág. 36.

⁴⁰ *Ibid.* Pág. 49

en donde el signo constituye un elemento dinámico y su significado es parte de una acción social que depende de una relación social⁴¹. Y esto fue una constante del trabajo trovadoresco e incluso se vuelve a presentar en la Nueva Trova, aunque de manera más sistematizada. Ya que el empeño por crear una canción que profundice en el desarrollo histórico de Cuba (en un inicio) obligó a los trovadores a retomar signos que contuvieran tanto elementos tradicionales como los correspondientes a su presente, ubicados en la parte musical, así como en el lenguaje literario que utilizaron.

Es cierto que como lo mencionan los fundadores de la Nueva Trova Cubana, no había una intención consciente de adscribirse *a priori* al trabajo trovadoresco, sin embargo, hay que señalar que esta adscripción es fruto del desarrollo del momento histórico vivido, ya que si tomamos en cuenta a la trova, como una configuración que expresa una determinada forma de canto dentro del contexto revolucionario, esta conceptualización no puede aparecer como una definición abstracta superior sin antes haber existido una actividad concreta que sea producto de las condiciones desarrolladas históricamente⁴².

Es decir, cuando se revisa la subjetividad de los trovadores que iniciaron e impulsaron ese movimiento artístico, hay una interiorización de las condiciones objetivas que se estaban dando en la isla, cosa que a muchos de ellos (no a todos) les llevó a hacer un canto que expresara el tiempo que estaban viviendo. Y más aún a identificarse no sólo en la forma sino también en el contenido de los cantos de los trovadores más viejos.

Una de las canciones que afirman lo anterior es la que hizo Silvio Rodríguez en el año de 1966, llamada *La Canción de la Trova*, donde se nota una inobjetable influencia de la Trova Tradicional:

*Aunque las cosas cambien de color,
no importa pase el tiempo,
las cosas suelen transformarse
siempre al caminar.
Pero tras la guitarra habrá siempre una voz*

⁴¹ *Ídem.*

⁴² Alén Rodríguez Olavo, *óp. cit.*, Pág. 58.

*más vista o más perdida por la incomprensión
de ser uno que siente, como en otro tiempo
fue también*

Hay también corazones que hoy se sienten detenidos.

*Aunque sean otros tiempos hoy,
y mañana será también:
se sigue conversando con el mar.*

*Aunque las cosas cambien de color,
no importa pase el tiempo,
no importa la palabra
que se diga para amar,
pues siempre que se cante con el corazón
habrá un sentido atento para la emoción de ver
que la guitarra es la guitarra
sin envejecer.*

Si observamos bien, en la letra podemos encontrar signos que expresan una continuidad histórica entre la Trova Tradicional y la Nueva. Primero, pone énfasis en el carácter siempre cambiante de las condiciones históricas, es decir la transformación y el cambio son características ineludibles del desarrollo ser humano “*Aunque las cosas cambien de color no importa pase el tiempo*”

Sin embargo, también habla de la existencia de elementos históricos culturales pasados, que sobreviven a estos cambios y que perduran en coexistencia con elementos más actuales. Y los que son perdurables constituyen la tradición, ya que han logrado proyectarse en el hombre con fuerza y arraigo tal que trascienden el valor de uso para el cual fueron concebidos⁴³, en donde esta interposición cultural es representada por la guitarra, la cual es

⁴³*Ibíd.* Pág. 64.

el signo representativo de la Nueva Trova, pero también es el signo de unión y de continuidad entre el pasado y (al momento de la constitución de la Nueva Trova) el presente, siendo interesante que la guitarra como signo de La Trova, posee la capacidad de ser variable de acuerdo con las circunstancias dentro de las cuales ha sido utilizada, en donde dichas circunstancias, como lo afirma Raymond Williams “incluye relaciones nuevas y cambiantes como relaciones recurrentes” ya que como signo posee una “fusión dinámica del elemento formal y el significado”⁴⁴.

Cuestión que resulta evidente en el caso de esta canción, ya que si se habla de la interrelación y la continuidad entre la Trova Tradicional y la Nueva, quiere decir que evidentemente existe la conservación de signos que corresponde a la tradición trovadoresca y a la vez signos que fueron introducidos por los fundadores de la trova nacida de la Revolución Cubana. Más adelante se ejemplificará este aspecto.

Hay que recordar que esta canción surge después de que Silvio Rodríguez, a través de una grabación de su madre, conoce la obra de Sindo Garay y que si bien ya había un trabajo más o menos sistematizado en la composición de sus canciones, es en este momento cuando identifica su labor musical con la trova. Sin olvidar que anteriormente ya había trabajado de manera constante, géneros como el rock, principalmente. Cosa que más adelante será fundamental en la Nueva Trova: la fusión de diversos elementos musicales en los trabajos de los cantantes.

Hay un lenguaje común que identifica ambas expresiones y que la funde en un hilo conductor temporal. Partamos del lenguaje como elemento constitutivo del ser humano, pero también como conciencia práctica que forma parte de la actividad social⁴⁵. Entonces es posible afirmar que ambas expresiones musicales se fueron formando en un contexto histórico decisivo para Cuba, en donde la primera generación de trovadores creció dentro del momento de la guerra de liberación de la isla y los fundadores de la Nueva Trova en el desarrollo de la Revolución. Por lo que si hablamos de que “... cada música, responde a las

⁴⁴ Williams Raymond, *op. cit.*, Pág. 53.

⁴⁵ Williams Raymond, *op. cit.*, Pág. 50.

necesidades de su época, pero según las posibilidades que ésta le brinde”⁴⁶ era necesario que se cantara de esa manera a la patria.

Por lo tanto, había un sentido histórico que implicaba comprender “lo acabado del pasado” así como su presencia dentro de presente⁴⁷, en donde se fortalece el elemento de continuidad y a la vez se vierten aspectos aglutinadores que de la mano de la tradición unifican a las generaciones (en este caso en Cuba) que se distinguen por no compartir un mismo tiempo, aunque sí un mismo espacio geográfico⁴⁸.

El hecho de que la Nueva Trova se afirme como continuadora de la Trova Tradicional involucra la inserción de elementos complejos, ya que no sólo era cuestión de cimentarse bajo las características formales de esta actitud, sino significaba retomar aspectos fundamentales que estaban contenidos en el trabajo de los trovadores de finales del siglo XIX y principios del XX. Pero también respondiendo a la época en la que se gestó, tenía que pasar por una serie de transformaciones que permitieran identificar y ser identificada por el ser social del pueblo cubano, de donde surgió⁴⁹.

Estas transformaciones tuvieron éxito en la medida en que preservaron componentes estéticos recurrentes en la música de los trovadores, cuestión que permitió un procesamiento más rápido por parte de la sociedad de los nuevos códigos estéticos⁵⁰ que a su vez eran introducidos por los fundadores de la Nueva Trova. Silvio Rodríguez lo explicaría así:

“En esencia se trataba de una operación cultural... que combinaba dos elementos fundamentales: el rescate de la tradición trovadoresca cubana... y la inclusión de temas y modos de enfocar esos temas que inauguraban una actitud en la historia de la canción cubana”⁵¹.

⁴⁶ Alén Rodríguez Olavo, *óp. cit.*, Pág. 62.

⁴⁷ Said Edward, *óp. cit.*, Pág. 36.

⁴⁸ Alén Rodríguez Olavo, *óp. cit.*, Pág. 66.

⁴⁹ *Ibíd.* Pág. 66.

⁵⁰ *Ibíd.* Pág. 68.

⁵¹ Casaus Víctor, Rogelio Noguerras Luis, *óp., cit.*, Pág. 32.

Lo anterior quiere decir que aunque existe un momento de ruptura con la tradición en el sentido en que se rechaza –como los trovadores afirmaban– las viejas estructuras de la música anterior a la Revolución Cubana, las cuales estaban al servicio del mercantilismo y de las formas estandarizadas capitalistas, existió una conciencia y valorización de la música cubana y de su historia.

Este es el caso del *filin*, el cual tenía su influencia principal en la música trovadoresca, pero con el tiempo incorporó géneros como el Jazz y el Blues⁵², incrustándose como parte de las sonoridades de la isla.

Este tipo de música ha sido importante, de hecho hay una canción que pertenece a esta tradición y que deja ver el contacto entre el *filin* y la Nueva Trova⁵³, y que es considerada como la fundadora o el punto de partida de la misma, es la canción llamada *Mis 22 años* de Pablo Milanés⁵⁴:

*Hace tiempo yo anhelaba
encontrar la dicha eterna.
Siempre a basa de reveses
pude ver la realidad.
Le cantaba a mi tristeza,
a mi dolor y a mi muerte.
La tristeza en mí vivía,
viniendo el dolor, a veces,
a acompañarme, en la búsqueda
del camino hacia la muerte.
Pero como ser humano,
me contradigo y me opongo
al pasado que pasó*

⁵²Sanz, Joseba, *óp. cit.*, Pág. 94.

⁵³ *Ibíd.* Pág. 96.

⁵⁴ Orejuela Martínez, Adriana. *El Son no se fue de Cuba: Claves para una historia 1959-1973*. La Habana: Letras Cubanas. 2006. Pág. 328.

*Pasando por veintidós años
de pena y dolor.
Y de aquí sale mi canción.
Mi tristeza la sepultaré en la nada,
y el dolor del brazo de ella siempre irá.
Nada habrá de nuevo, no temas tristeza y el dolor.
Y en cuanto a la muerte amada,
le diré, si un día la encuentro:
“Adiós, que de ti no tengo
interés de saber nada.
Nada”.*

Una vez más la fusión entre la tradición y las nuevas sonoridades representadas por sus fundadores (Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Noel Nicola, Martín Rojas, Eduardo Ramos, Sara González, etc.) está presente. Como todo proceso histórico, no se puede definir un momento específico en el que sea posible afirmar con exactitud el surgimiento de la Nueva Trova Cubana, pero sí es posible rastrear las huellas que van manifestando su nacimiento.

Respecto a esta canción, hay que decir que su autor es un músico que se consolida dentro del género del *filin*; Pablo Milanés, al igual que sus compañeros, cree en la necesidad de producir una nueva canción que responda a las exigencias de su tiempo. Es el caso de *Mis 22 años*, una composición que se puede dividir en dos partes; la primera tiene que ver con las formas tradicionales del *filin*, una letra que refiere a temáticas como la muerte de manera pesimista, el dolor y la tristeza. Y una segunda parte en la que se da una ruptura con el pasado, al incorporar elementos sonoros como el son guajiro (ritmo netamente cubano) y en la letra al hacer énfasis en la confianza en el porvenir, pero sobre todo en el optimismo por el futuro y el reconocimiento de su humanidad, como un ser humano capaz de sentir dolor pero también fortaleza⁵⁵.

⁵⁵ Sanz Joseba, *óp. cit.*, Pág. 96.

Además, el dolor no está definido por las causas de las que normalmente se partía, es decir, que en la canción surgida dos décadas antes de la Revolución Cubana, la problemática central era el desengaño amoroso, el sentimiento fundamentado en la separación (al objetivizar al compañero o a la compañera) y en el desencuentro⁵⁶. En ésta siguen estando presentes los elementos musicales cubanos, pero con un sentido existencial que parte de la experiencia de la vida misma. Es decir, es el ser humano dentro de su carácter vital que actúa directamente en su entorno y sobre todo con la capacidad de transformar sus condiciones cognitivas y sensoriales, dando un paso importante en la concepción y las formas de apropiación de la exterioridad objetiva.

Con todo esto, este canto iba reclamando su lugar en el nuevo contexto histórico de la isla.

1.2. La Nueva Trova y la Revolución Cubana.

El movimiento de la Nueva Trova Cubana cuenta con muchos aspectos distintivos, entre los que destacan que a pesar de que su origen tiene características urbanas, toma muchos elementos rurales⁵⁷. Sin embargo, hay que recordar que no es posible encasillar este movimiento cultural dentro de una sola esfera musical, ya que en el momento en que fue creciendo se enriqueció por las aportaciones de cantores que le imprimían su estilo de acuerdo a la región de donde provenían⁵⁸. Por lo que a pesar de ser una expresión identificable, ah tenido la capacidad de integrar varias formaciones musicales sin deformar su esencia.

Recordando que desde la perspectiva del lenguaje y considerando a la música como un tipo de lenguaje, una de las características de los signos dentro de su movimiento dialectico interior, surge precisamente de las relaciones concretas de los seres humanos y adquiere un

⁵⁶ Orejuela Martínez Adriana, *óp. cit.*, Pág. 329.

⁵⁷ Peres Marina. "La Nueva canción latinoamericana" en Hernández Clara (Edición) *Ensayo de música Latinoamericana: selección del boletín de música de la Casa de las Américas*. La Habana: Casa de las Américas, colección nuestros países, serie música. 1982. Pág. 379.

⁵⁸ *Ibíd.* Pág. 207.

núcleo consolidado, que a la vez contiene en sí la capacidad de variabilidad y que deja ver su fundamento social de la relación entre la forma y el significado.

Por lo que al estar presente la necesidad de realizar una canción más comprometida con su realidad (cosa que no se llevó a cabo de forma inmediata) y sobre todo, cuando los cantantes que acudieron al llamado de la Nueva Trova captaron precisamente esos signos que se encontraban en las canciones de los primeros trovadores y que partían desde la realidad concreta, se fueron gestando relaciones sociales más dinámicas entre ellos a partir de la comprensión de esos significados, cuestión que los llevó a conformarse como grupo organizado.

Gracias a esto el movimiento tuvo un enriquecimiento importante en muchos sentidos⁵⁹, y sobre todo por la unión entre lo contemporáneo y lo tradicional, además de que uno de los factores fundamentales fue esa nueva realidad de la que ha sido parte.

El 29 de Julio de 1967 se celebró en La Habana, organizado por La Casa de Las Américas, el primer Encuentro de la Canción Protesta⁶⁰. Este evento dejó ver una estructura más sistematizada del quehacer de los trovadores.

Como se puede observar, aunque ya había jóvenes dedicados a la composición de canciones con ciertas características que se acercan a este género, aún no existía una sistematización del trabajo, ni mucho menos el membrete de Nueva Trova.

Hay que apuntar que como anteriormente se menciona, a Cuba no le era ajena la existencia de la Canción Protesta, ya que antes de la Nueva Trova había toda una tradición que estaba dirigida a la denuncia de los abusos del estado prerrevolucionario. De hecho, Haydée Santamaria, dirigente revolucionaria y directora de Casa de las Américas, quien dio su apoyo a los nuevos trovadores al abrirles el espacio de esta institución cultural, había seguido atenta no sólo el desarrollo del canto de denuncia en su país, sino también en los países generadores de este estilo de cancionística latinoamericana, como lo son Uruguay, Chile y Argentina⁶¹.

⁵⁹ *Ibíd.* Pág. 380.

⁶⁰ Sanz Joseba, *óp. cit.*, Pág. 92.

⁶¹ *Ibíd.* Pág.98.

Este reconocimiento iba acompañado de la necesidad de retomar esta expresión musical e incorporar ciertos elementos como la develación de lo social (toda música es social por ser resultado de las relaciones entre individuos), a pesar de que no todos los sectores dirigentes de la Revolución estaban de acuerdo en su difusión, ya que el argumento principal fue que: a partir del triunfo revolucionario, no había porqué protestar en Cuba y que la canción de protesta no tenía lugar en la isla.

Sin embargo, es importante tener presente que debido al poco tiempo de desarrollo de la Nueva Trova, era evidente que los códigos estéticos con los que se le identificaba y desde los que se partía para realizar un juicio, eran los de la Canción Protesta. Por lo que aún no se daban los suficientes elementos para ubicar a la Nueva Trova como una formación particular.

A pesar de esto, aún se encontraban sectores que a partir de la consolidación de los trovadores, continuaban rechazando el nuevo canto por considerarlo extranjerizante ya que se le señalaba como pro imperialista por contener influencias (según ellos) contrarrevolucionarias (por ejemplo de la música de los *Beatles*) y no admitían nada que sonara nuevo. Por lo que tanto la Canción Protesta como la Nueva Trova fueron ampliamente criticadas⁶².

Lo digno de destacar es que la existencia, la producción y la fisonomía de la Canción Protesta y la Nueva Trova (y es en donde tienen su más clara coincidencia) han ido encaminadas a rescatar, y en su caso, reforzar los valores autóctonos y étnicos de la nación, o de la región donde nace cada expresión musical, pero también comprendiéndolos desde su contexto histórico, surgen como una respuesta ante el colonialismo cultural de los Estados Unidos⁶³. Esto quiere decir que existe un rol cultural que a través de su historia y dentro de la esfera de dominio que ha formado, había sido privilegiado⁶⁴ ante las demás formaciones culturales y regionales. Y es contra este privilegio histórico que desde la configuración social de la música, la Canción Protesta ha tenido su marco de acción al

⁶² *Ibíd.* Pág. 104.

⁶³ *Ibíd.* Pág. 95.

⁶⁴ Said Edward, *op. cit.*, Pág. 38.

denunciar los abusos imperialistas. Es en este punto donde existe una convergencia de ésta con la Nueva Trova Cubana, la cual si bien es cierto que reafirma un proyecto social y de estado, también lo es que por una parte al afirmarlo niega al imperialismo y también denuncia esos abusos de manera directa, como más adelante será expuesto.

En este caso los puntos de enlace entre la cultura y el imperio son muy marcados⁶⁵ en cuanto que las expresiones y el lenguaje de la música se encuentran relacionados, no de un modo únicamente polarizado, sino como formaciones que se contraponen, pero también se integran en tanto que conforman una totalidad entre dominantes y dominados. En donde la respuesta ante el imperio y el colonialismo se traduce en la necesidad de rescatar y erigir una identidad propia (en el caso del canto latinoamericano y del Caribe).

A partir de esto es preciso comprender la estructura y el lenguaje que se haya en la trova cubana dentro de su evolución desde finales del siglo XIX hasta el nacimiento y consolidación de la Nueva Trova, no sólo como parte de la composición literaria y estética de su obra, sino inserta en el contexto histórico en donde tanto el aspecto del lenguaje como el de la estética, retoman sentido. Ya que resulta necesario realizar esta conexión para entender los aportes, no sólo musicales sino dentro de una esfera cultural más amplia, en donde se devela el impacto que ha tenido sobre el contexto social latinoamericano.

Por lo tanto, en el caso del lenguaje, éste se descubre dentro de su condición dinámica cuando se empiezan a hacer conexiones entre él mismo y los cruces de la cultura y el imperialismo, aunque se sabe que es difícil hacer énfasis en estas interrelaciones, y a la vez conservar las propiedades particulares de una expresión cultural⁶⁶ como la música; en este caso la trova. Sin embargo, este punto es fundamental para la realización del presente trabajo, ya que a partir de este tema podemos ir revelando no sólo la forma en que el lenguaje habla, sino desde donde lo hace y con qué finalidad.

Lo mismo pasa con la estética, la cual ubicándola también dentro del entorno de la realidad imperialista, se hacen visibles tanto la preservación y generación de códigos que

⁶⁵ *Ibíd.* Pág. 40.

⁶⁶ *Ídem*

responden a una suerte de necesidades histórico-culturales, así como el entendimiento de estas necesidades, es decir; desde donde se generan y hacia donde van.

Es importante decir que las condiciones objetivas generadas por la nueva realidad de ese momento en la isla daban cuenta de la necesidad no sólo de transformación social directa, también de la creación de una nueva formación cultural. Y aquí es donde es posible retomar la conceptualización que hace Raymond Williams sobre el sentido de la *Determinación*. Ya que habla de ésta, como formada a partir de una serie de presiones sociales, las cuales en la realidad son las que van configurando un cambio dentro de la base y la superestructura. De esta manera la cultura no se vuelve un elemento *superestructural* estático sin posibilidades de cambio y que obedece incondicionalmente a la forma que la estructura económica tiene dentro de una nación o base económica.

Aunque es cierto que un modo de producción dado, determina (fija límites) a las relaciones de producción, también lo es que las formaciones económicas sociales (FES) tienen la capacidad de ser cambiantes y por medio de las presiones de éstas, también la cultura.

El ejemplo claro de lo anterior ha sido la Nueva Canción Latinoamericana, la que como se ha mencionado con anterioridad, surge dentro de un Modo de Producción dependiente de los centros capitalistas. Sin embargo, desde el punto de vista esquemático y hasta ortodoxo, se podría decir que la música de esas naciones debería corresponder a los estándares propuestos por el capital y el imperialismo, pero la estructura social y la lucha de la misma ante las clases dominantes de su país, han provocado que se forme un canto que además de hacer una valoración de las condiciones propias de su nación e incluso de su región, conforma un frente cultural que va en contra de la estructura del sistema que rige en ese momento y lugar. Por lo que de ninguna manera afirma a la FES, ni tampoco a la *superestructura* cultural e ideológica hegemónica de donde nace.

En el caso de la Nueva Trova, es precisamente la búsqueda de una nueva formación cultural la que condujo a que el gobierno revolucionario la institucionalizara, incluso a pesar de las posiciones más conservadoras y dogmáticas existentes dentro del estado cubano. Pero esto fue posible sólo por la existencia de puntos de concordancia del movimiento cultural y el proyecto de nación cubano, ya que de otro modo esto no hubiera

sido realidad, como lo muestra la relación antagónica entre la Nueva Canción Latinoamericana y el estado al que denuncia.

La materialización de lo anterior se puede observar desde que Haydée abrió las puertas de Casa de las Américas a Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Noel Nicola, y otros poetas, hasta la creación de forma oficial del Centro de la Canción Protesta en 1967⁶⁷ en esta institución cultural tan importante para América Latina.

Lo fundamental es señalar que antes de su institucionalización la Nueva Trova ya llevaba un proceso en el que se daba una relación muy estrecha entre ésta y la realidad en la que se encontraba circunscrita, por lo que su institucionalización surge como una suerte de consecuencia de ese proceso y de su propósito: generar un nuevo canto acorde con los tiempos que se vivían.

Una de las interpretaciones que se han presentado en torno a este movimiento, ha sido que sus miembros constituyen una élite debido a que un principio no fue una expresión que saliera al pueblo, ya que a pesar de que en su inicio no se había institucionalizado, los trovadores generalmente cantaban en lugares con cierta restricción o en muy pocos medios de comunicación.

Lo que se puede decir al respecto es que los funcionarios gubernamentales que estaban en contra de la Nueva Trova contribuyeron para que la difusión de esta música fuera mínima; pero poco a poco los espacios masivos fueron ganados por los trovadores. Aunque sólo después de algunos años fue reconocido su canto y comenzó una etapa de difusión constante. De esta forma el 1 de diciembre de 1972 en la ciudad de Manzanillo en el oriente de Cuba, se efectuó el primer encuentro de trovadores apoyado por la Unión de Jóvenes Comunistas (UJC) y de ahí surge el Movimiento de la Nueva Trova formalmente institucionalizado e impulsado en toda la isla⁶⁸. Este proceso anterior se llevó a cabo en ese año a pesar de que ya existía un trabajo puntual con organismos estatales desde 1969, principalmente con el Grupo de Experimentación Sonora del Instituto Cubano de Arte e Industria de Cinematográficos (ICAIC). La dirección del ICAIC, a través de Alfredo

⁶⁷ Sanz Joseba, *óp. cit.*, Pág. 95.

⁶⁸ *Ibid.* Pág. 163.

Guevara, le encomendó al célebre guitarrista y compositor cubano Leo Brouwer la creación de un grupo musical para apoyar las bandas sonoras de la industria cinematográfica cubana. Durante más de un año Brouwer impartió diferentes asignaturas teóricas musicales, así como estética, filosofía e historia para la formación integral de esos futuros artistas y ahí nació el Grupo de Experimentación Sonora, resultando importante en la formación de los trovadores, ya que a partir de ahí su trabajo se profesionaliza con las herramientas teóricas y prácticas adquiridas anteriormente.

Pero más allá de esto, lo importante es señalar que el movimiento de la Nueva Trova encuentra una identificación plena en el proyecto revolucionario cubano, ya que parte de la necesidad de construir una nueva sociedad en contraposición con la que se presenta en el capitalismo. De hecho, al finalizar el encuentro de Manzanillo se firma un documento que es necesario puntualizar.

Parte de este texto dice lo siguiente: “Debemos ir a nuestro folclore, recoger los aspectos positivos de nuestra música tradicional... y utilizar lo mejor de la cultura universal sin que nos lo impongan de afuera”, lo primero que podemos encontrar, si partimos del término usado por Edward Said de “historias entrecruzadas” es que el lenguaje activo que propuso el movimiento de la Nueva Trova, es un lenguaje que se entrelaza con el lenguaje que existe fuera de la isla e incluso con elementos provenientes de la cultura imperialista, pero es necesario tener presente la posición política del arte y de la cultura, ya que si bien en ese momento se agudizan las contradicciones y las divisiones Norte-Sur, las cuales proponen un tipo de combate ideológico⁶⁹, estas visiones extrapoladas no suponen una alternativa para la comprensión de la resistencia cultural ante el imperialismo, pero tampoco niegan la existencia de la lucha entre dominados y dominantes en el aspecto cultural.

Por lo que hay que reconocer que al hacer arte también se hace política, ya que se parte de una posición ante la realidad dada, lo que conlleva a considerar a la música como una decodificadora no sólo de procesos emotivos sino también cognitivos⁷⁰, presuponiendo que

⁶⁹ Said Edward, *op. cit.*, Pág. 54.

⁷⁰ Alén Rodríguez Olavo, *óp. cit.*, Pág. 52.

es capaz de transmitir un mensaje a partir de los códigos estéticos usados, para generar formas de apropiación de la realidad y por ende acerca de la sociedad en la que se genera y consume.

Lo que se quiere decir es que si bien se retoman elementos estéticos y culturales exteriores a Cuba, e incluso provenientes de la cultura imperialista (por lo menos geográficamente), esto no significa que la música de los trovadores sea pro imperialista, sino que se enriquece y a la vez se va definiendo a partir del tipo de influencias en las que se basa. Ya que dentro del imperialismo se da una serie de resistencia cultural por parte de algunos músicos de protesta, al hacer una crítica de éste. Y son este tipo de elementos los que retoma la Nueva Trova.

Por el otro lado (siguiendo con esta parte del documento) se acentúa la necesidad de mantener presente la música tradicional cubana, pero con una nueva perspectiva que parte del entorno social en proceso. De esta forma se propone un nuevo lenguaje, así como la construcción de nuevos códigos que permitan una captación activa de la realidad, por parte de la sociedad que se iba desarrollando dentro de la Revolución Cubana.

2. Definición de la obra de Silvio Rodríguez.

Para describir la obra de Silvio Rodríguez es importante señalar dos aspectos que resultan fundamentales: el primero, refiere al contexto socio-histórico en el que nacen y se desarrollan sus creaciones, ya que dentro de la totalidad de la que ha formado parte, el sentido histórico de la realidad cubana devela el proceso de su obra. Esto, retomando a Edward Said, cuando se refiere a que es ese mismo sentido histórico el que hace consciente al escritor sobre su tiempo y contemporaneidad⁷¹, no como una parte aislada sino como un proceso que implica una perspectiva del pasado, el cual se expresa en la proyección que éste realiza del futuro.

Dentro de este punto, es importante señalar la manera en que Said va abriendo la perspectiva donde despoja a la obra de arte (entendiendo ésta como esa configuración que forma parte de un todo más amplio: que es el concepto de cultura como un estilo de vida global del que habla Raymond Williams) de una falsa autonomía que la aísla de todo contexto social. Ya que si bien es cierto que existen propiedades estéticas que definen a una creación artística a partir de parámetros que no necesariamente están sujetos a aspectos políticos o económicos, también lo es que el arte se encuentra inserto dentro de una realidad objetiva y no es ajena a ella. En esto existe una coincidencia entre lo que apunta Edward Said, con lo que dice Adolfo Sánchez Vázquez en cuanto a que el arte es un elemento “...de una totalidad social cuya estructura es histórica...”⁷². Por lo tanto, de acuerdo con lo anterior, la obra de Silvio Rodríguez no sólo deja ver un mensaje desde la letra de sus canciones, sino que ellas mismas en sí, se muestran como un testimonio de la realidad desde la que han nacido.

El segundo punto tiene que ver con la estructura en fondo y forma desde donde se lleva a cabo la canción. Es decir, los temas que toca y las herramientas musicales de las que se vale para su creación, a la vez que de las figuras literarias bajo las cuales envía el mensaje a

⁷¹ Said Edward. *Cultura e Imperialismo*. Barcelona: Anagrama. 1996. Pág. 36.

⁷² Sánchez Vázquez Adolfo. *Estética y marxismo “Tomo I”*. México: Ediciones ERA. 1970. Pág. 25.

sus receptores bajo un planteamiento discursivo social, en donde se materializa el lenguaje utilizado desde el supuesto de la construcción de una identidad que genera un sentido de pertenencia en los receptores⁷³.

De esta manera la canción se muestra como un discurso que lleva dentro de sí un posicionamiento hacia la realidad, además de formar parte de esa misma realidad. A partir de esto, resulta necesario hacer el señalamiento de que en el caso de la Nueva Trova estamos hablando de una expresión musical que se ha declarado a favor de la legitimación de un proyecto de estado y que a la vez se ha pronunciado en contra de lo que el mismo Silvio ha llamado “una estandarización de gustos”⁷⁴ impuesta por el capitalismo, cosa que se traduce de acuerdo con las descripciones que los mismos trovadores han hecho en este punto y que abordaré más adelante, como una lucha en contra del imperialismo cultural hegemónico, hegemonía que se puede describir también (si tomamos en cuenta que la música refiere una forma de ver la realidad, desde las figuras de las que se valga) como una manera en que se expresa la concepción de la realidad de una clase dominante.

Sin embargo, no es posible dejar de afirmar que si bien ciertas composiciones o géneros no tienen una intención explícita de adoctrinamiento, sí responden a esa estructura ideológica de esa clase en el poder. Esto último, se explica tomando en cuenta la distinción que hace Raymond Williams en cuanto a las diferentes concepciones de ideología, en donde una de ellas se define como “un sistema de creencias característico de un grupo o de una clase social en particular”⁷⁵.

Pero en este caso la ideología se torna una expresión dinámica de la realidad conformada por las prácticas concretas e históricas de una clase social dada⁷⁶, y no se limita

⁷³ Ramírez Paredes Juan Rogelio. *De Colores la música: lo que bien se baila... jamás se olvida. Identidades sociomusicales en la Ciudad de México: el caso de la música high energy*. México: Posgrado de estudios Latinoamericanos (UNAM), AlterArte ediciones y Master Genius. 2009. Pág. 47.

⁷⁴ Casaus Víctor, Rogelio Noguerras Luis. *Silvio: que levante la mano la guitarra*. La Habana: Letras cubanas. 1995. Pág. 201.

⁷⁵ Williams Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península. 1997. Pág. 71.

⁷⁶ En cuanto a la caracterización de *ideología*, Raymond Williams hace la referencia a tres conceptualizaciones del término los cuales son los más comunes en el análisis marxista, pero reconoce que son conceptualizaciones que de igual manera se entrecruzan y se van definiendo de acuerdo a las condiciones socioeconómicas concretas y las formas de análisis para el caso teórico. Y siempre teniendo

a ser una abstracción del hombre hacia el mundo como receptor pasivo de la sistematización de sensaciones. Concepto que parte de una perspectiva burguesa de la existencia del ser humano⁷⁷ y que excluye toda visión social, así como las prácticas y relaciones sociales que de ella emanan⁷⁸.

Dentro de este trabajo la ideología expresa y es expresada desde la especialización de la cultura que se configura y se contiene en las artes (en este caso la música) pero que a su vez a través de considerar a la Nueva Trova como un generador de una identidad cultural, que se enlaza precisamente con la caracterización de la cultura como ese modo de vida que abarca las prácticas humanas tanto en el pensamiento, como en las prácticas sociales y materiales.

Por lo tanto, aunque no exista un fin directo de manipulación social en todo género musical, ninguno está deslindado de llevar consigo una carga ideológica que parte, como se mencionó anteriormente, de la posición de clase de la que surge. Esto dejando de lado por el momento las formas de apropiación por parte del receptor del mensaje de la obra, en donde hay que analizar este punto de cruce entre el mensaje inicial y la decodificación que se da de ella por el receptor o receptores.

como fundamento la posición de clase (con excepción de la definición que hace referencia a un proceso generalizado de ideas, ya que de acuerdo con el autor “toda sociedad de clases se encuentra fundamentada en la posición de clase). Por último hay que mencionar, que el termino de ideología no encuentra su origen en el bagaje de la teoría marxista, sino que fue parte de una manera de nombrar la ciencia que explique las ideas del ser humano, a través de las sensaciones y su experiencia en el mundo

Los tres conceptos que Raymond William expone son los siguientes:

- a) sistema de creencias característico de un grupo o una clase social particular.
- b) Un sistema de creencias ilusorias –ideas falsas o falsa conciencia- que puede ser contrastado con el conocimiento verdadero o científico.
- c) El proceso general de la producción de significados e ideas.

⁷⁷ *Ibíd.* Pág. 73.

⁷⁸ *Idem.*

2.1. Una visión general de la Obra de Silvio Rodríguez.

Una de las características de la obra de los fundadores de la Nueva Trova Cubana, pero en particular de Silvio Rodríguez, ha sido los temas de los que tratan sus canciones. Ya que como lo afirma él mismo sus obras tocan temas generales, éticos, amorosos, filosóficos e incluso no siempre canciones directamente políticas⁷⁹. Por lo que es necesario puntualizar que en este trabajo la temática de las canciones de las que se hablará, tiene que ver con acontecimientos contemporáneos que resultan importantes para América Latina. Sin embargo, no se dejarán de lado aquéllas que aporten elementos para un análisis más sólido.

Para comprender del por qué de dichas temáticas, es necesario entender el desarrollo de este compositor dentro del proceso de la Revolución Cubana, pero desde el aspecto cultural, ya que este proceso ha tenido una influencia decisiva en su devenir artístico.

Aquí es necesario subrayar que en la medida de lo posible se deja de lado las distintas actividades que realizó en su vida, ya que la intención no es hacer una biografía del trovador, sino exponer un panorama que permita ver la obra de Silvio dentro de la Revolución y la manera en que se fue proyectando su trabajo hacia América Latina.

La formación musical de Silvio Rodríguez la podemos dividir en tres momentos como él mismo lo afirma:

“Puedo ver tres etapas: una desde que empecé a guitarrear en el ejército, totalmente autodidacta, hasta que me integré al Grupo de Experimentación Sonora. El segundo período fue el del Grupo, donde pude estudiar un poco.... Me encuentro aún en la tercera fase, la que se inaugura con mi vuelta al trovadereo impenitente.”⁸⁰. Momentos que se concatenan entre sí, siendo parte de un todo más amplio que es: una obra en constante desarrollo y dinamismo.

Tales momentos son los siguientes:

1).- Una etapa caracterizada por el aprendizaje empírico de la música, así como a partir de los acontecimientos sociales, la dirección de su trabajo artístico a temas que llevan

⁷⁹ Sanz Joseba. *Silvio. Memoria Trovada de una revolución*. Navarra: txalaparta. 2001. Pág. 20.

⁸⁰ Casaus Víctor, Rogelio Noguerras Luis, *óp. cit.*, Pág. 215.

impresos una concepción de la realidad en la que creció y que expresan valores creados por la misma.

2).- Su profesionalización como músico en el Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC (Instituto de Cubano de Arte e Industria Cinematográficos), en donde adquiere una formación sistematizada de la música.

3).- Su salida del Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC, en donde comienza a grabar la discografía que se conoce hasta la actualidad.

Lo que es importante mencionar del primer punto, es que los temas que el trovador inicialmente abordó eran de índole amoroso, pero ya con cierto conocimiento en cuanto a ritmos tales como: el rock, el Calipso, el bolero, etc.⁸¹. Pero aunque su intención no había sido componer canciones con temas directamente sociales (hay que mencionar que la música como parte de la actividad creadora del ser humano, es una práctica social) fue la realidad de la Revolución Cubana que se desarrollaba a su alrededor y como parte de él, lo que lo impulsó a crear obras vinculadas con procesos filosóficos, políticos, amorosos (bajo una óptica distinta del amor), etc.

Cabe apuntar que en el aspecto musical aún después del triunfo del proceso revolucionario armado se difundían canciones que respondían a esquemas comerciales, las cuales no tenían un aporte a la reflexión sobre la realidad que se desarrollaba. En palabras de Silvio “La música que se oía no respondía, aun, a la realidad revolucionaria que se vivía.”⁸² Lo que de acuerdo con Edward Said el trabajo del poeta (en este caso el del trovador) no se desenvuelve de manera espontánea, ni por herencia sino que es el fruto de un trabajo constante, es decir, “con un gran esfuerzo”⁸³. A esto podemos agregar lo que Raymond Williams comenta sobre el papel de la ideología y la conciencia “La conciencia: es considerada desde el principio como una parte del proceso social material humano, y sus productos en <<ideas>> son tanto una parte de este proceso como los propios productos

⁸¹ Sanz, Joseba, *óp. cit.*, Pág. 75.

⁸² *Ibid.* Pág. 76.

⁸³ Said Edward, *óp. cit.*, Pág. 35.

materiales.”⁸⁴ Es decir, que la conciencia contenida dentro de la ideología y el proceso material concreto forman parte de la realidad en su conjunto y no se encuentran separadas una de otra, sin perder de vista que cada aspecto tiene su especificidad, la cual es importante analizar desde sus componentes, pero como factores de una totalidad que conforman tanto las formaciones materiales como las relaciones sociales que emanan de la concepción de esa realidad. Lo que conforma en sí, un proceso dialéctico.

Cuando hablamos de la influencia que tuvo el proceso revolucionario en Silvio no nos referimos a algo abstracto, ya que antes de que incursionara en el arte, su práctica dentro de la realidad fue formando su concepción sobre la misma. Sólo por mencionar algunos ejemplos, en el año de 1959 es parte de la Juventud Socialista de San Antonio de los Baños (pueblo natal de Silvio, a escasos kilómetros de la ciudad de La Habana) y en 1960 se integró a la Asociación de Jóvenes Rebeldes. Lo que deja ver una práctica política constante y sobre todo la toma de conciencia del momento histórico que vivía su país y un compromiso con el mismo, a partir de una *praxis* revolucionaria.

La música del trovador fue tomando matices que respondían a esa necesidad de creación dentro de un contexto que exigía una forma distinta de hacer arte, pero sin perder los elementos característicos de la cultura cubana. En este punto debemos mencionar que su obra fue nutriéndose de formaciones y géneros diversos, los cuales se componían de la tradición musical de la isla, pero en donde se integraban influencias extranjeras tales como el rock y la balada. Estas son perceptibles sobre todo en las letras plasmadas en sus canciones, así como en la parte musical de las mismas.

Un aspecto particular es que gracias a la capacidad del canto cubano y de su historia, el cual se caracteriza por contener elementos dinámicos que permiten la inclusión de códigos estéticos diversos, ha sido posible un enriquecimiento de la misma música. Sin embargo, la música de Silvio tiene la especificidad de aportar códigos que para la nueva realidad vivida eran polémicos al grado de llegar a ser calificados como extranjerizantes por parte de un sector del estado cubano.

⁸⁴ Williams Raymond, *op. cit.*, Pág. 76.

Sin embargo, lo importante es ver cómo la Nueva Trova Cubana se fue posicionando políticamente como un frente ideológico en contra del imperialismo cultural e incluso económico.

En las primeras composiciones de Silvio Rodríguez podemos encontrar una etapa de definición cultural entre las viejas estructuras artísticas y la necesidad de creación de ese nuevo canto. De hecho, una de las primeras canciones que hizo es un bolero llamado *Saudade*⁸⁵, que hablaba de un amor indeciso. La letra de la canción es la siguiente:

*La otra noche me seguía
ávida de celos la ansiedad
y pensé que en esta vida
no hay querer sincero sin maldad.*

*Oye mi amor —te dije—, tú sabrás
si dejas de querer, me matarás.*

*Si tu pasión mermase,
qué infeliz sería
al no tenerte nunca más.*

*Oye mi amor —te dije—,
ya no sé qué pienso,
ya no tengo nunca paz.*

*Si tu querer me cuesta esta agonía
vete, moriré de soledad*⁸⁶.

⁸⁵ Casaus Víctor, Rogelio Noguera Luis, *óp. cit.*, Pág. 10.

⁸⁶ <http://www.cancioneros.com/nc/1356/0/saudade-silvio-rodriguez> Fecha de consulta: 12 de noviembre del 2010 a las 23:27 horas.

Como podemos observar, la temática del texto habla de una decepción sentimental, la cual el mismo autor califica como parte de esa forma de hacer canciones que correspondía a un pasado dominado bajo la concepción capitalista. Esto demuestra la lucha entre los aspectos ya apuntados con anterioridad, que refieren a un proceso creativo cambiante, de una expresión de la realidad anterior a la Revolución Cubana a la que posteriormente al triunfo revolucionario se dio.

Más adelante crearía las canciones que expresan su definición cultural y política, como son: *La canción de la trova (1966)*, *Mientras tanto (1966)*, *La era está pariendo un corazón (1967)*, etc. Incluso, la primera canción de contenido social y político por lo menos registrada en los textos que hablan de su obra, es la que se titula: *¿Por qué? (1964)*, la cual crea ante la impresión de los disturbios que sucedían entonces en las escuelas del sur de los Estados Unidos, cuando se les prohibían a los niños negros entrar a los centros educativos de ese país. La siguiente, es la letra de la canción.

¿Por qué? (1964)

*Esta noche quiero alzar mi voz,
junto a mis hermanos en pesar.*

Por qué al hombre marcar

¿por qué, por qué?

Si el alma es siempre igual,

¿por qué, por qué?

*Si el alma es siempre igual,
tiene más blancor, más blancor,
que el sentir de aquél
que al vivir me separa en color.*

Por qué al hombre marcar,

¿por qué, por qué?

Si el alma es siempre igual,

¿por qué, por qué?

*Siempre no ha de haber
un mundo en división.
El hombre ha de sentarse
con las bellas estrellas
en su bendita unión⁸⁷.*

Como podemos ver, esta composición surge de un proceso que ocurrió fuera de la isla, en donde es posible comprender la manera en que la obra de Silvio desde sus inicios ya entablaba una relación con la realidad de otros países, en este caso la de los Estados Unidos, lo que permite observar que en la misma ya se iba estructurando una articulación, como parte de la política cultural de Cuba y más delante de la Nueva Trova Cubana, con los acontecimientos del continente a partir de una manera de expresar los mismos y desde una posición política de izquierda y antiimperialista.

Las canciones escritas a finales de los años 60's expresan el momento histórico que vivía Cuba en el interior y en cuanto a su relación con el mundo, pero siempre partiendo de su vivencia subjetiva ante los acontecimientos, ya que durante este período el proceso cubano se había radicalizado debido a los diversos ataques y amenazas, principalmente por parte de los Estados Unidos. De esta manera la letra de las canciones tenían que ver con eventos de suma importancia para la isla como, la victoria de Playa Girón (1961), la muerte del Che (1967) y sobre todo, la necesidad de crear un arte que exprese el proceso revolucionario.

El 13 de junio 1967 Silvio hace su debut en televisión en la sección “Caras Nuevas” del programa *Música y Estrellas*, dirigido por Manolo Riffat⁸⁸. Lo importante de esto es que su

⁸⁷<http://www.cancioneros.com/nc/1229/0/por-que-silvio-rodriguez> Fecha de consulta: 16 de noviembre del 2010, a las 22: 43 horas.

⁸⁸ Díaz Clara. *Silvio Rodríguez*. La Habana: Letras cubanas. 1993. Pág. 20.

obra se da a conocer a un nivel más amplio, a través de los medios de difusión (como la televisión) y las letras de sus canciones son interiorizadas por la población.

Pero a la vez, este momento significó una ruptura con aquellas primeras composiciones, las cuales más adelante él mismo les restaría valor porque las criticaba como evasivas de la realidad⁸⁹, y se posicionó a favor de la creación y renovación de nuevos códigos estéticos que estuvieran acordes con la realidad y el desarrolló dialéctico de ésta⁹⁰.

Precisamente ha sido el proceso dialéctico de ese desarrollo, el que fue conformando la estructura de la Nueva Trova, pues no se le puede calificar como un género, sino como un nuevo estilo en la cancionística cubana, pues se formó de diversas expresiones musicales provenientes de la realidad histórica de la isla y en una revalorización de la Trova Tradicional en donde hay que señalar, por ejemplo, que la influencia de la música de Sindo Garay fue determinante para que Silvio se identificara como trovador.

El 1 de julio de 1967 dio su primer recital en una pequeña sala del Palacio de Bellas Artes, en un evento cultural que se había organizado como homenaje a la cantautora Teresita Fernández, titulado “Teresita y nosotros”⁹¹, lo que significó su primer contacto directo con el público y viceversa.

En este momento la política cultural de Cuba iba encaminada a estrechar lazos de solidaridad con el resto de los países de América Latina, además es importante señalar que el canto comprometido ya estaba presente en la región, con autores como: Daniel Viglietti (Uruguay), Ángel Parra (Chile), Oscar Chávez (México), Víctor Jara (Chile), etc., en donde podemos observar que el surgimiento de la Nueva Canción en la isla estaba inmerso en una lucha cultural en contra del imperialismo.

En este punto cabe señalar lo que Edward Said comenta acerca del imperialismo, en donde éste “...persiste en uno de sus ámbitos de siempre, en una suerte de esfera general cultural, así como en prácticas sociales específicas, políticas, ideológicas y económicas.”⁹²

⁸⁹ *Ídem.*

⁹⁰ *Ibíd.* Pág. 21.

⁹¹ Sanz, Joseba, *óp. cit.*, Pág. 89.

⁹² Said Edward, *óp. cit.*, Pág. 43.

Por lo que sí, bien el imperialismo se presenta como una totalidad, éste contiene en sí aspectos específicos que están sustentados en “...impresionantes formaciones ideológicas” las cuales pretenden convencer a los territorios sometidos que necesitan ser dominados⁹³. Así, el combate imperialista se presenta “...no sólo a través de soldados y cañones sino también de ideas, formas, imágenes e imaginarios.”⁹⁴ Y a partir de esto es posible identificar que “...la relación entre la política imperialista y la cultura es asombrosamente directa.”⁹⁵.

Entonces, cuando Silvio expresa su posición en sus canciones ante la realidad, no se trata de una lucha abstracta en contra de la política imperial, sino de una práctica cultural en contra de las formaciones hegemónicas en ese ámbito por parte de las clases dominantes capitalistas. Considerando que esas formaciones constituyen estructuras ideológicas que legitiman, a la vez que son prácticas sociales en sí, a la cultura imperialista.

Esta primera etapa se caracterizó por un proceso de concientización de la realidad por parte del compositor y en el ámbito musical existió un sincretismo en cuanto a las influencias artísticas de las cuales partía para sus composiciones. No obstante, como se menciona con anterioridad, fue en el contacto con la música de los trovadores tradicionales y en específico con las canciones de Sindo Garay que se dio una identificación plena con la trova y desde donde se concibió por parte del autor, el nacimiento de esa nueva forma de canto como la continuación de esa expresión que ya se encontraba arraigada en Cuba desde la segunda mitad del siglo XIX y en donde una de las características comunes fue el canto a la Patria.

La segunda etapa del proceso creador de Silvio Rodríguez se presentó en los inicios de 1969 con la creación del Grupo de experimentación Sonora del ICAIC a cargo del célebre compositor y guitarrista cubano Leo Brouwer, a petición de Alfredo Guevara, quien en ese momento era director del instituto, el cual se dio a la tarea de conformar un grupo de músicos que se dedicaran a producir creaciones específicamente para el cine cubano.

⁹³ *Ibíd.* .Pág.44.

⁹⁴ *Ibíd.* Pág. 40.

⁹⁵ *Ibíd.* Pág. 42.

Silvio comenzó a trabajar en el Grupo de experimentación Sonora del ICAIC en abril de 1969, pero se vio interrumpido ese proceso debido a que inició un viaje a bordo del barco pesquero llamado “Playa Girón” en el que realizó 62 canciones, siendo esta travesía muy fructífera cuantitativa y cualitativamente, ya que, además de la realización de un número importante de obras, éstas resultaron de una calidad importante al grado de ser canciones emblemáticas de la tradición musical de la isla.

A su llegada, en 1970, se incorporó al proyecto de formación musical con el recién formado GESI⁹⁶, en donde el objetivo principal fue realizar composiciones para películas y documentales, los cuales principalmente tocaban temáticas tales como: la Patria, las guerras de independencia, el proceso armado de la Revolución Cubana, etc. Dentro de este proceso el director artístico fue el propio Leo Brouwer, quien tenía el apoyo de Juan Elósegui (encargado de enseñar solfeo al grupo) y de Federico Smith (músico norteamericano que vivió sus últimos años en la isla). Además de Silvio, el grupo estuvo conformado por Pablo Milanés, Noel Nicola, Eduardo Ramos, Sergio Vitier, Sara González entre otros.

Es importante señalar en ese momento la existencia de un sentido de pertenencia lo cual consolidó en el grupo una práctica colectiva⁹⁷ en torno a la Revolución Cubana, desde la cual se llevaba a cabo el trabajo temático de las composiciones.

En este punto es importante mencionar lo que afirma Juan Rogelio Ramírez Paredes en cuanto que la relación entre la mente y el cuerpo determinan el pensar y el hacer de un individuo, por medio de la conciencia y la percepción se va configurando la identidad individual partiendo de la realidad en la que se desarrolla dicho individuo. Pero en el caso de una colectividad, es el sentido de pertenencia lo que permite la realización de prácticas con un sentido del futuro común.

Esta etapa se distinguió por:

- a) La apropiación del instrumental técnico necesario: ya podía escribir su música y hacer sus propios arreglos.

⁹⁶ Díaz Clara, *óp. cit.*, Pág. 31.

⁹⁷ Ramírez Paredes Juan Rogelio, *óp. cit.*, Pág. 49.

- b) La experiencia del trabajo creador realizado de forma colectiva: desde la estructura de un concierto hasta la canción para una película.
- c) La aplicación concreta de la canción a otro medio de expresión: el cine, que impone una serie de exigencias de variado tipo a la creación musical⁹⁸.

Lo que técnicamente fue enriquecedor ya que representó “...un trabajo de creación experimental que abordaba nuevas posibilidades tímbricas...” debido a la recepción de un conocimiento más estructurado de la música. Pero también dio la oportunidad a “...una estrecha interrelación entre las raíces de la música tradicional cubana y la música moderna internacional...”⁹⁹, en donde podemos agregar lo que Olavo Alén Rodríguez menciona sobre el impacto de elementos ajenos en la producción musical de una nación, tanto en el aspecto espacial como temporal “...lo nuevo no representa una ruptura con lo tradicional, sino una forma específica de su desarrollo y proyección, nos permite comprender cómo tomar como punto de partida las asociaciones con algo conocido.”¹⁰⁰. Por eso el proceso del Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC constituyó uno de los motivos por los cuales es posible encontrar en la producción de la Nueva Trova canciones que se alimentan de diversos géneros, tanto tradicionales de la isla como actuales en ese momento e incluso pertenecientes a otras naciones, en donde se mezclaba nuevamente lo espacial y lo temporal.

También significó un acercamiento más sistematizado a la estructura de la política cultural de Cuba y el reconocimiento directo de las diversas culturas principalmente de América Latina, así como la profesionalización del trovador como músico.

De ese proceso surgen diversas composiciones que trascendieron la finalidad de ser realizadas para los filmes y se integraron como piezas musicales independientes. Tales como: *La nueva escuela*, *Si tengo un hermano*, *El hombre de Maisinicú*, *Al sur de Maniadero*, *Columna Juvenil del Centenario*, *Testimonio* y *Elpidio Valdés*, las cuales

⁹⁸ Casaus Víctor, Rogelio Noguera Luis, *óp. cit.*, Pág. 26.

⁹⁹ Díaz Clara, *óp. cit.*, Pág. 31.

¹⁰⁰ Alén Rodríguez Olavo. *Pensamiento musicológico*. La Habana: Letras cubanas. 2006. Pág. 68.

precisamente estaban estructuradas a partir de elementos diversos e incluso ajenos a la tradición musical de la isla.

Un último aspecto que resulta fundamental mencionar, es que durante este período se da su primer contacto con un país latinoamericano (Chile) a través de músicos como Isabel y Ángel Parra (hijos de Violeta Parra), lo cual representó un momento de suma importancia debido al proceso histórico que vivía el país andino y que el trovador expresaría en su canción *Santiago de Chile*, la cual más adelante hablaremos de ella y de los elementos literarios, así como de la relación de éstos con el contexto histórico en el que se creó.

La tercera etapa de la formación de Silvio Rodríguez abarca desde su salida del GESI en 1974 hasta la fecha, en donde musicalmente comienza a experimentar con ritmos diversos y aparecen sus primeras producciones que además son las más conocidas. Tales como: *Días y Flores (1975)*, *Al final de este viaje en la vida y Mujeres (ambas de 1978)*, por mencionar algunas, en las que una de sus características comunes fue el de incluir canciones que fueron creadas entre los años de 1967 y 1975.

Si bien es posible hablar de este momento como de su consolidación artística y los diversos proyectos culturales que de él emanaron, también es necesario mencionar el tipo de relación que se estableció entre su obra y la sociedad a la que iba dirigida. Aunque este aspecto se precisará más a detalle en el análisis de las canciones seleccionadas, es importante describir a grandes rasgos la manera en que su obra se expresó en la realidad latinoamericana y a la vez cómo se expresa en sí misma esa realidad en las letras de algunas de sus canciones.

En primer lugar, cabe señalar que la obra de Silvio Rodríguez se ha caracterizado por provenir de temas universales para el ser humano, hablando desde los diversos aspectos que se viven de lo cotidiano a los más amplios. Esto significa que su origen se encuentra en la realidad concreta, en donde las metáforas, alegorías e imágenes constituyen los medios por los cuales esa realidad es expresada por el creador y percibida por el receptor pero no pasivamente.

Para comprender la relación que existe entre la obra de este trovador y los acontecimientos históricos de la región, es necesario señalar el proceso en el que fue conociendo mediante diversos medios los problemas socio-históricos de América Latina.

Inicialmente, su contacto con los intelectuales y cantantes de izquierda de Latinoamérica tales como: Roque Dalton, Mario Benedetti, Daniel Viglietti, Isabel Parra, Mercedes Sosa, etc., le dio la oportunidad de tener un acercamiento con la situación que se llevaba a cabo en la región, lo cual significó, reafirmar su compromiso con el proyecto de la Revolución Cubana y solidarizarse con las luchas de liberación y los movimientos sociales en Latinoamérica.

Cabe recordar que el trabajo de los trovadores desde la necesidad de que surja esa nueva expresión cultural en su país, se dio tanto en el ámbito artístico como en el hecho de entablar una relación entre el arte mismo y la sociedad, en donde el cantante y compositor son parte de la sociedad misma y sobre todo son seres humanos prácticos capaces de transformar las condiciones objetivas¹⁰¹, en donde la tarea de la Nueva Trova se plasma en la necesidad no sólo de expresarse como esa nueva forma cultural que responda al momento histórico y a la nueva estructura, sino también a reafirmar esa fisonomía espacial y temporal en la que crecieron artísticamente. En otras palabras “El arte aprende y expresa su época... a través de lo concreto, lo singular, el entorno que le es dado a conocer a cada individuo”¹⁰². Por lo que desde esta perspectiva se va configurando la relación de la obra de Silvio Rodríguez con gran parte de la izquierda latinoamericana, como un referente cultural ella misma.

Hay que recordar que para que se diera un impulso a sus creaciones fuera de la isla, por un lado fue importante que la política cultural de Cuba, se dirigiera a estrechar lazos con el resto de la región que apoyaban la Revolución y por el otro, tuvo un papel fundamental la institucionalización de la Nueva Trova Cubana por medio de la UJC, pero desde antes, esta expresión musical se consolidó de facto, cuando el 18 de febrero de 1968 Silvio Rodríguez, Pablo Milanés y Noel Nicola se presentaron en el Centro de la Canción Protesta a cargo de la Casa de las Américas. A partir de ese momento, este movimiento cultural se extendió por todo el país con cimientos muy sólidos¹⁰³.

¹⁰¹ Sánchez Vázquez Adolfo, *óp. cit.*, Pág. 22.

¹⁰² Casaus Víctor, Rogelio Noguera Luis, *óp. cit.*, Pág. 12.

¹⁰³ Sanz, Joseba, *óp. cit.*, Pág. 108.

Lo anterior es importante mencionarlo en cuanto a la forma en que la Nueva Trova fue más allá de las fronteras de la isla, no sólo físicamente a través de los viajes, sino también por medio de los temas que tocaba, ya que éstos se volvían más universales pues hablaban de cuestiones que involucraban el devenir histórico de la región.

De esta forma la obra de Silvio Rodríguez se caracteriza hasta la fecha por identificarse con una posición política en América Latina, pero es necesario desarrollar más esa relación en el siguiente punto.

2.2 Tesis sobre la obra de Silvio Rodríguez.

La tesis de la que se parte para este trabajo es la siguiente: la obra de Silvio Rodríguez expresa una posición política ante los procesos sociales en América Latina. Y también construye la realidad desde el lenguaje a través de sus canciones, las cuales son un discurso en donde se elabora una identidad y un sentido de pertenencia en los movimientos de resistencia en la región contra del imperialismo, principalmente en su aspecto cultural.

Aquí es necesario volver de manera breve, a la problemática de la función del *lenguaje* y a la conceptualización del *imperialismo cultural*, pues son los elementos principales desde donde se fundamenta el análisis de las canciones de Silvio y su relación con los movimientos sociales en América Latina. Estos, con la finalidad de comprender desde donde se realizará el estudio de las obras seleccionadas.

Dentro de este trabajo se entiende la música como un lenguaje, de acuerdo a Olavo Alén Rodríguez, el cual la describe como un sistema de comunicación acústica que se presenta de acuerdo con los procesos cognoscitivos del ser humano. A partir de esto la música como lenguaje genera desde las sonoridades que produce, información que es decodificada por esos procesos cognoscitivos pero también emotivos internos. Por lo tanto, como lenguaje “transmite información estética”¹⁰⁴ y política que tienen que ver con la posición de clase de quien las produce, las comunica y las recibe, y en donde mediante códigos comunes de la sociedad, se socializan y analizan para reelaborar un discurso

¹⁰⁴ Alén Rodríguez Olavo, *óp. cit.*, Pág. 61

diferente al poder, y no sólo interviene en la comunicación de emociones sino también en la comprensión de las mismas, a través de sus códigos estéticos y políticos, dentro del entorno del ser humano. Y es en el movimiento dialéctico entre el factor cognoscitivo y el sensorial de éste, por medio de la música, que se apropia del universo exterior¹⁰⁵.

Un aspecto que resulta necesario comentar es que en este caso la música está constituida por dos factores que determinan la obra de Silvio: la línea melódica y la letra (ya que hay música que sólo hace uso de la instrumentación como tal, para su creación). Nos enfocaremos principalmente en el segundo, ya que desde ahí se realizará el análisis. Sin embargo, la importancia del primer aspecto está en que éste nos ayudará a la comprensión a través de su constitución (tipos de ritmos utilizados, la mezcla de instrumentos regionales y occidentales, etc.), de elementos fundamentales que nos darán pistas de la orientación cultural en contraposición al imperialismo, y que refuerzan factores en su relación con la realidad, tales como la formación de una identidad regional por parte de los movimientos sociales. Ya que el tipo de instrumentación que es usada en la Nueva Trova Cubana, parte de una tradición que ha llegado a identificar a los diferentes pueblos de América Latina, en donde lo interesante es la manera en que estos ritmos son reelaborados y contruidos a partir del discurso que surgió en los años 60's y 70's en contra del imperialismo cultural. Sin embargo, es necesario profundizar más en la concepción de la música como lenguaje.

Dentro del marxismo el lenguaje ha sido considerado como una actividad práctica, la cual para efectos de este trabajo y desde la posición de Raymond Williams, es una forma de conocer la realidad pero a la vez es parte de esa realidad, pues lenguaje y realidad no constituyen dos órdenes separados, sino que si bien se encuentran conectados a partir del concepto de *signo*¹⁰⁶ y a través de él se realiza la distinción entre estos dos aspectos, el primero está inmerso en el segundo, ya que por medio de éste, se puede conocer esa realidad social debido a que es el mismo ser humano quien la ha producido¹⁰⁷.

¹⁰⁵ *Ibid.* Pág. 55.

¹⁰⁶ Williams Raymond, *op. cit.*, Pág. 34

¹⁰⁷ *Ibid.* Pág. 35.

Marx en *La ideología alemana* consideraba al lenguaje como la *conciencia práctica* del ser humano, la cual surge de la necesidad de éste para comunicarse. De esta manera produce y reproduce las relaciones sociales y en sí, éste contiene un carácter social dinámico y como discurso elabora procesos de comunicación como una finalidad en la construcción de un mismo sentido entre los seres humanos, que se ponen de acuerdo en su significado. Ahí es posible encontrar la materialidad del lenguaje, es decir: en la construcción y continuidad de esas relaciones sociales.

Por lo anterior podemos considerar lo siguiente:

- a) Dentro de una visión social, la música es una actividad práctica y dinámica en donde se contrapone al sentido que el *Romanticismo* le otorga a las artes como una interiorización contemplativa del ser humano dentro de su individualidad.
- b) La música es una actividad social que forma parte de las relaciones que los seres humanos elaboran entre ellos. En este caso un aspecto que es interesante tiene que ver con el sentido directo o indirecto (en cuanto al mensaje) que le da quien la produce hacia los receptores.
- c) Una obra musical expresa parte de la concepción de la realidad de una clase social dada (dominante o dominada). Aquí es necesario comentar que el imperialismo cultural ha existido como una forma de imponer la realidad construida a partir del proyecto hegemónico de esa clase dominante.
- d) Lenguaje y realidad son dos elementos que se retroalimentan y que se construyen mutuamente, pues son uno mismo, a partir de las necesidades concretas de los seres humanos. Con lo anterior podemos afirmar que la música como un lenguaje elabora parte de esa realidad, ya sea como expresión de ésta o como discurso que incide en su construcción.

En lo que se refiere al concepto de imperialismo cultural, éste es acuñado por Edward Said, quien refiere que cuando se habla o se discute sobre imperialismo siempre se ha

hecho desde una posición economicista, ya que originalmente este término es relacionado e identificado como una etapa del desarrollo del capitalismo. Sin embargo, el autor también menciona que al centrar la atención en las causas y efectos económicos de las políticas imperiales, se han perdido de vista los factores culturales en donde se soporta el pensamiento imperialista. Por lo tanto, la política imperialista y la cultura se encuentran relacionadas de manera tan estrecha que abarca el estilo de vida de la sociedad, es decir su forma de ser y de hacer.

Said usa el concepto de imperialismo como: "...definición de la práctica, la teoría y las actitudes de un centro metropolitano dominante que rige un territorio distante..."¹⁰⁸ y colonialismo (como una consecuencia de éste): "...como la implantación de asentamientos en esos territorios distantes."¹⁰⁹. Conceptos que si los observamos bien, abarcan una mayor dimensión del imperialismo que su ámbito económico (sobre todo el primero) ya que al introducir las categorías de actitud, práctica y teoría, se va más allá de la política económica y se incluye una "esfera general" la cual se conforma por aspectos específicos como la ideología, la cultura, la política y por supuesto, la economía.

Un punto que es importante dejar claro, es que la economía no deja de ser la parte central de donde nace el imperialismo, ya que es el desarrollo histórico del capitalismo lo que impulsa la adquisición y dominios de territorios distantes por parte de las metrópolis y su consecuente ejecución de políticas imperialistas para lograr tal objetivo.

De lo que se habla aquí es del papel fundamental de la cultura dentro del proceso imperialista, así como de su relación con él mismo (en donde la dirección de ésta depende de la posición de clase de donde proviene). Sin embargo, es necesario decir que uno de los puntos más importantes de este trabajo tiene que ver con que la cultura (y su especialización, la música) no se presenta sólo como un reflejo de la realidad o de esa realidad materializada en una estructura económica, ya que si bien expresa un proceso en donde se encuentra relacionada con esa estructura, también contribuye a la construcción de esa realidad. Lo que le excluye de cualquier atribución que se le haga en cuanto a la

¹⁰⁸ Said Edward, *op. cit.*, Pág. 43.

¹⁰⁹ *Ídem.*

existencia dentro de la cultura de un carácter pasivo, en donde es susceptible de la forma en que la realidad o más específicamente la base económica actúe sobre ella.

También es necesario mencionar que en el caso de la parte de la cultura que refiere al arte, muchas veces el imperialismo genera ámbitos gobernados “...por una poderosa aunque imprecisa noción de que las obras de arte son autónomas...”¹¹⁰ no obstante de que presenten una constante referencia a sí mismas¹¹¹ como parte de la expansión de las metrópolis, en donde la función del arte ha sido soportar, elaborar y consolidar la política imperial.

Por lo tanto, podemos decir que la cultura y su configuración artística se presentan en una relación con el mismo imperialismo, que la hace consolidarlo como proyecto hegemónico o enfrentarlo y a la vez conserva una autonomía que le permite ser expresión de la realidad bajo sus propios preceptos, lo que hace que no se aten a algún economicismo, que tenga como consecuencia que el arte se supedite a los preceptos de la política economía de forma tal que lo despoje totalmente de su especificidad, ya sea que contenga en sí un carácter creador o en el caso de la cultura en el imperialismo un carácter dominante y enajenante.

Pero hay que puntualizar que no toda la cultura y todo el arte tienen las mismas condiciones específicas, ya que aunque la cultura imperialista cuente con esa autonomía no deja de ser parte del proyecto de las clases dominantes.

También hay que decir que las culturas se desarrollan en conjunto, por lo que las mismas formaciones que nacen como formas de resistencia tienen un carácter híbrido e impuro¹¹², lo que la liga con una realidad en constante cambio y en donde también adoptan elementos “foráneos” y diferencias¹¹³. Por lo que para el caso de la Nueva Trova, eso explica la forma en que a veces aparecen ritmos y formas que en ocasiones son originarios de occidente.

¹¹⁰ *Ibid.* Pág. 50.

¹¹¹ *Ídem.*

¹¹² *Ibid.* Pág. 51.

¹¹³ *Ídem.*

Por lo tanto, cuando se habla de cultura imperialista, se hace referencia a la cultura que legitima y construye la esfera de dominio que la metrópoli tiene con respecto a otros territorios y a los pueblos que en ellos habitan, y no a la cultura que se hace dentro de la nación dominante (en este caso los Estados Unidos) en general, ya que no podemos suponer que toda expresión cultural que surge dentro de la metrópoli imperialista es inherente a su política de dominación, ya que dentro de ese mismo contexto cultural, político y geográfico se presentan formas que enriquecen otras formaciones culturales del planeta, en todas sus ramas.

Para comprender la intención de cada expresión artística, se deben tomar en cuenta dos aspectos: el primero, la ya citada relación entre la cultura y el imperialismo, y el otro, el origen de clase desde donde se produce una expresión cultural y artística, pues la obra de arte da cuenta de sí misma, tanto de su contexto socio-histórico como su situación de clase desde donde se origina.

Por lo tanto la Nueva Trova Cubana nace a causa de su contexto histórico y se enfrenta a las formaciones culturales y a la política económica imperialista.

De lo anterior se concluye que la canción como fruto artístico, debe ser despojada del espejismo de una supuesta autonomía (lo que no quiere decir que pierda sus características específicas como obra de arte) e insertada dentro de su realidad social, Pues "...la supuesta autonomía de las obras de arte forma una suerte de separación que suponen una absurda limitación ya que, claramente, las obras mismas no la imponen..."¹¹⁴. Por lo que su autonomía refiere a sus formas concretas en cuanto arte, más no a la relación que mantiene con la realidad, ya que si bien la cultura y el arte no están supeditados a la estructura económico social, sí son parte de la realidad, insistimos en que la expresa y también es capaz de crearla.

De esta manera la Nueva Trova forma una identidad en la isla dentro del proceso de la Revolución Cubana y a la vez es extendida a las formaciones sociales y culturales en América Latina, frente a la cultura imperialista (la que legitima sus políticas de

¹¹⁴ *Ibid.* Pág. 50.

dominación) y a la vez expresa la realidad que se va construyendo en Cuba y en el resto de la región.

Esto hace referencia al problema que se abordará en el último capítulo de este trabajo: la función del artista en la sociedad, por lo que se parte de que en toda formación social es importante la generación de artistas e intelectuales que respondan a las necesidades que surgen en un pueblo, tal como Gramsci lo expresa “...una vocación intelectual es socialmente posible y también deseable...”¹¹⁵, esto no significa que el artista deba tener la función de adoctrinador del pueblo, pero sí responder a las *determinaciones sociales* y no a las voluntades individuales de las clases en el poder y su concepción de la realidad.

En este punto Raymond Williams define estas determinaciones como *presiones contra los límites*, en donde “...son... presiones derivadas de la formación y el impulso de un modo social dado...” y “...ejercidas por formaciones nuevas con sus requerimientos e intenciones todavía por realizar.” Y más adelante concluye que “Es siempre un proceso constitutivo con presiones muy poderosas que se expresan en las formaciones culturales, económicas y políticas...”¹¹⁶. Siendo ésta una definición que nos habla de la importancia de la cultura en una sociedad y a la vez niega cualquier determinismo en cuanto a la relación existente entre la base y la superestructura, viéndolas como aspectos indisolubles que no separan el análisis de mente-actividad, sino que se ven como elementos que contienen en sí, especificidades concretas pero que son parte de una totalidad. Por lo que el trabajo del artista deja de ser aislado de la realidad y se revalora como actividad práctico-creadora que forma parte de la realidad social.

Así, la obra de Silvio Rodríguez como parte del movimiento de la Nueva Trova Cubana, se encuentra dentro de un proceso de expresión artística más amplio que se manifiesta en la Canción Latinoamericana, en donde, como ya se mencionó anteriormente, su diferencia estriba en que la Nueva Trova legitima el desarrollo de la Revolución en Cuba y su proyecto de estado, en contraste con la música latinoamericana de la mayoría de los países de la región, y donde sus condiciones concretas la colocan en contra de los proyectos

¹¹⁵ *Ibid.* Pág. 74.

¹¹⁶ Williams Raymond, *op. cit.*, Pág. 107.

de las clases dominantes de sus respectivos lugares de origen, los cuales se encuentran insertos en una alianza con el proyecto político, económico y cultural imperialista. Pero el punto en el que convergen la Nueva Trova y la Canción Latinoamericana es en la lucha en contra de ese proyecto que ha buscado el dominio de la región: el del imperialismo.

Por lo tanto, el objetivo es comprender y analizar la forma en que la Trova y en particular la obra de Silvio, ha elaborado un discurso y a través de éste, una identidad de acuerdo con la fisionomía cultural de América Latina en su conjunto, en cuanto que este discurso habla de situaciones históricas de Cuba, pero también de la región a partir de la coincidencia de los movimientos sociales referente a la necesidad de la liberación de los pueblos latinoamericanos de la opresión histórica a la que han sido sometidos.

Por otra parte, es importante mencionar que el trovador no sólo habla y expresa las problemáticas que les son contemporáneas, sino también existe en su producción artística la reflexión de acontecimientos pasados y que se les presentan como procesos de larga duración, en donde en muchas ocasiones resultan siendo el origen de las problemáticas del presente inmediato de las naciones sometidas, lo que le da una visión histórica a la producción artística del movimiento de la Nueva Trova Cubana y de Silvio Rodríguez en particular.

Así, para la obra de Silvio y de la Nueva Trova Cubana en general, el uso del lenguaje para expresar lo anterior es fundamental, ya que una de las características de este movimiento artístico ha sido una utilización sistemática del discurso, en el que, por un lado evita el panfleto, y por el otro, se convierte en un medio de comunicación acerca de problemáticas específicas que son propias tanto de Cuba, como del resto de Latinoamérica.

De esta manera pasaremos al análisis de las canciones escogidas de la obra de Silvio Rodríguez, con la finalidad precisamente de contextualizarlas dentro de la realidad histórica en la que fueron creadas y demostrar precisamente la forma en que se da su relación dentro de la realidad cubana y latinoamericana en contraposición con el imperialismo.

3. América Latina a través de la obra de Silvio Rodríguez.

En las canciones de Silvio Rodríguez es posible encontrar temáticas muy amplias, las cuales se refieren a diversos aspectos del ser humano y su entorno, lo anterior no sólo es característico de la obra de este autor ya que esta misma situación se presenta en la producción artística de los demás integrantes de la Nueva Trova Cubana o por lo menos en su mayoría. De esta manera, es posible encontrar los siguientes temas, entre otros: el amor a una pareja, a la patria, la mitología, la cotidianidad, historia de algún país o personaje histórico, sobre alguna reflexión acerca del mismo autor, el internacionalismo y la solidaridad entre los hombres, etc. Lo que demuestra que la trova nacida después de la Revolución Cubana se envolvió en un proceso cada vez más complejo tanto en lo referente a su desarrollo histórico como a su letra y su contenido, es decir: contenido y forma. Esto hace que incluso las situaciones que se tocan se envuelvan unas a otras y encontremos una variedad de significados que a la vez de enriquecer la canción misma, hace que la visión sobre la situación que se menciona en las obras adquiera una dimensión mayor. Basta recordar una de las canciones más emblemáticas de Silvio: *Hoy mi deber*, en donde se superponen dos temas como son, el amor a la patria y el amor a la mujer (a la pareja), donde el autor plasma dos aspectos que se contraponen (al hacerlo entrar en un conflicto interno) pero a la vez se complementan, haciendo que en este caso el amor se vuelva un sentimiento que forma parte de los demás aspectos del ser humano y sobre todo del que es partícipe de ese proyecto social que surge en la isla a partir de 1959.

Lo anterior tiene que ver con la elección que se ha hecho de las canciones de Silvio Rodríguez para el presente apartado y para el análisis de las mismas. El aspecto que se consideró para dicha elección es el siguiente: la relación del tema que tocan las obras escogidas, con problemáticas históricas en Latinoamérica o en Cuba, y las distintas luchas sociales por la liberación económica, cultural y política de la región, en contra del proyecto de las clases dominantes y de la política imperialista llevada a cabo por los países centrales, especialmente por los Estados Unidos.

Las obras escogidas son las siguientes: *La era está pariendo un corazón*, *Santiago de Chile*, *Por quien merece amor*, *El tiempo está a favor de los pequeños* y *Canción urgente*

para Nicaragua. Como se puede observar, las canciones mencionadas tienen la característica de referirse a la historia reciente de América Latina, aunque sabemos que es imposible aislar el proceso histórico cubano del latinoamericano, ya que incluso dentro de ese mismo proceso sus libertadores tuvieron en la mente a la región como una totalidad; basta ver el conocido ensayo de José Martí: *Nuestra América*, en donde se plasma la visión de una Latinoamérica íntegra y unida, y en cual podemos encontrar una contraposición ante el proyecto imperialista, siendo interesante por un lado, que Martí escribe este texto en la época en que el imperialismo se va consolidando como proyecto dominante en los Estados Unidos, y por el otro lado, el autor ya analiza el surgimiento de ese país como potencia imperialista, situación que se llevaría a cabo como resultado del cambio geopolítico ocurrido después de la Primera Guerra Mundial.

Sin embargo, las temáticas abordadas en las canciones elegidas hacen referencia a situaciones más recientes, en donde, por un lado hablan del período que abarca las dictaduras en los países mencionados en las obras mismas y de la lucha de liberación de las fuerzas sociales, y por el otro, de la política hegemónica del imperialismo y su contraposición plasmada en el proyecto social de Cuba, exponiendo varios aspectos de ese proyecto de dominación, como son: valores morales, relaciones sociales, formas de expresión artísticas, etc.

Por último, cabe mencionar que se analizarán las canciones como formas de expresión y de construcción de la realidad latinoamericana dentro del contexto histórico social del que surgen, en donde el cuestionamiento del papel del artista en la sociedad (que se estudiará en el último capítulo de este trabajo) se vuelve importante. Esto, con la finalidad de comprender la importancia de la cultura dentro de una sociedad, así como la carga política que una obra artística tiene, ya que las formaciones culturales y artísticas no son neutras y sí forman parte de la realidad de donde surge y de su posición de clase del que la crea, así como del sector social al que el artista pertenece.

La era está pariendo un corazón (1967)

*Le he preguntado a mi sombra
a ver cómo ando para reírme,*

*mientras el llanto, con voz de templo,
rompe en la sala regando el tiempo.*

*Mi sombra dice que reírse
es ver los llantos como mi llanto,
y me he callado, desesperado
y escucho entonces: la tierra llora.*

*La era está pariendo un corazón,
no puede más, se muere de dolor
y hay que acudir corriendo
pues se cae el porvenir
en cualquier selva del mundo,
en cualquier calle.*

*Debo dejar la casa y el sillón,
la madre vive hasta que muere el sol,
y hay que quemar el cielo
si es preciso, por vivir.
por cualquier hombre del mundo,
por cualquier casa.*

Ésta es una de las canciones más representativas de la obra de Silvio Rodríguez. De hecho, se dio a conocer en la voz de la cantante cubana Omara Portuondo, pero ha sido importante no sólo por la popularidad que alcanzó dentro y fuera de la isla sino por el momento histórico en el que fue hecha: la primera reunión de la TRICONTINENTAL. Los años sesentas significaron una serie de rupturas políticas, económicas y culturales. Hay que recordar que “Los Beatles rompían los esquemas tradicionales de la música (sic), y la canción contestataria y de denuncia tomaba auge a nivel internacional, todos los patrones y

convencionalismos se venían abajo...” además, existía un fervor dentro de la juventud mundial bajo la exigencia de una mayor justicia, ante la política bélica llevada a cabo por los Estados Unidos¹¹⁷. Pero sobre todo, esta canción nace la mañana siguiente del asesinato llevado a cabo en la Quebrada del Yuro, Bolivia, a Ernesto “Che” Guevara., quien al tratar de hacer la Revolución en ese país para luego extenderla por toda Suramérica, a partir de los preceptos del internacionalismo, es apresado por el ejército boliviano en colaboración con la CIA, y, como sabemos, más adelante fue ejecutado.

Esta canción comienza con un ritmo solemne en donde la música y la letra adquieren un equilibrio importante, pues desde el inicio se presenta una reflexión muy profunda a partir del cuestionamiento personal del trovador sobre sí mismo ante el mundo, cuando expresa: “*Le he preguntado a mi sombra, a ver cómo ando para reírme ...*”, y crea un ambiente en donde el autor se encuentra solo, cuestionándose su condición para poder expresar optimismo y alegría, representado este sentimiento por la sonrisa, pero la letra siguiente sugiere la imposibilidad de hacerlo cuando el llanto arriba con lo que él llama “*voz de templo*”, es decir, nuevamente la solemnidad que da la figura del recinto que tiene un significado sagrado.

Aquí cabe señalar el método espacial que Iuri Lotman propone para el análisis de los textos, en donde existe una composición del espacio mismo bajo una línea continua que es cortada por una frontera, de esta manera hay “un espacio interior cerrado... y el exterior abierto... en calidad de registro espacial de la antítesis <<organizado>> (que tiene estructura) no organizado (que no tiene estructura)”¹¹⁸; sin embargo, la representación del espacio cerrado y del abierto puede cambiar de acuerdo con la situación existente dentro del mismo texto, por lo que no siempre refiere al primero como lo que tiene una estructura definida y al segundo como lo que carece de toda organización. Aquí lo importante es la representación de frontera en donde en relación con la canción se da entre el espacio creado por el autor que se cuestiona sobre el merecimiento propio del sentimiento de alegría, y lo

¹¹⁷Sanz, Joseba, *óp. cit.*, Pág. 99.

¹¹⁸ Lotman M. Iuri. *La semiosfera “volumen II”*. Madrid: Editorial Fronesi cátedra Universitat de Valencia 1996. Pág. 103.

exterior que se expone como el mundo y las luchas que se llevan a cabo en el mismo, sintetizadas en la obra del Che.

Lo interesante es que en la parte siguiente de la reflexión Silvio cae en cuenta de que ese sentimiento de optimismo es lo que precisamente alimenta la obra del Che y la Revolución Cubana, caracterizadas por su confianza en el porvenir, por lo que cuando Silvio hace mención de que su sombra (o en este caso su reflexión) lo conduce a concluir que es ese optimismo lo que lo puede llevar a la *praxis* revolucionaria y comprender de la necesidad dar continuidad a la práctica política de Ernesto Guevara, en este caso por medio de la cultura y el arte.

Ahí es donde esa frontera se rompe y hace que dentro de la canción el artista simbólicamente exprese su necesidad de ser parte de esa resistencia en contra del imperialismo, convirtiendo a la vez esa frontera hostil en un mundo y una realidad a la que hay que ayudar a transformar.

La era está pariendo un corazón es una canción que gran parte de diversos movimientos sociales se la han apropiado como un símbolo de esperanza, que impulsa a la lucha en contra de las clases dominantes que han oprimido a los pueblos de América Latina.

El momento cumbre de la canción ocurre cuando el ritmo de la obra rompe de forma inesperada, aunque de manera equilibrada, y cambia a una balada rítmica que da la impresión de una exacerbación del sentimiento solidaridad, dejando atrás esa sensación de impotencia y reflexión introspectiva del inicio, finalizando con un llamado a la fraternidad con el ser humano , pero con el que, como lo describe la canción, lucha por ese cambio que es simbolizado por el manejo del tiempo en la enunciación de una era que está transformándose, y que está haciendo nacer un corazón expresado en lo que el Che nombra como “*el hombre nuevo*”.

Es indudable que la muerte del Che fue un suceso que impresionó a la sociedad cubana y mundial, pero más allá de obstaculizar la determinación del pueblo a continuar por el sendero de la Revolución, fue un impulso para continuarla, y esto lo podemos ver en una frase que se acuñó desde entonces en Cuba: “seremos cómo el Che”, la cual, incluso, es el lema de los pioneros cubanos.

Un aspecto importante que se debe tomar en cuenta en la obra del trovador, es que la letra de sus canciones son catalogadas como polisémicas, por lo que se puede decir que el destino de la canción de marras tiene que ver , con un lado, con la muerte del Che, pero a la vez se extiende más allá, pues describe y expresa el momento histórico del que ya se ha hablado, o sea, la gran conmoción social de los años sesenta en donde ha sido posible que la canción sea adoptada dentro de las diversas luchas por la liberación de la región, ya que tiene la característica de poder ser adecuada a esa necesidad de un cambio a favor de los pueblos en contra de la opresión. Y aunque el ser humano para el que en principio fue creada sea Ernesto Guevara, en el fondo habla del internacionalismo y de esa necesidad de solidaridad entre los pueblos en cuestión.

El internacionalismo ha sido una política que el Che adoptó para buscar eliminar las diversas barreras que han existido entre las naciones latinoamericanas, de ahí su necesidad de abandonar Cuba y de llevar a cabo la lucha de emancipación en los demás países de la región. Por ejemplo, en el discurso que pronunció el 24 de febrero de 1965, en el Segundo Seminario Económico de Solidaridad Afroasiática, llevado a cabo en Argel, hablando acerca del imperialismo, dijo “No hay fronteras en esta lucha a muerte, no podemos permanecer indiferentes frente a lo que ocurre en cualquier parte del mundo...”¹¹⁹ en donde es evidente la relación directa entre la canción en cuestión y el pensamiento político del Che, y sobre todo es claro que hay una posición (en la canción) en contra de las políticas imperiales.

Por otra parte, cuando Silvio finaliza su canción con la frase: “*por cualquier hombre del mundo*”, hace recordar cuando en ese mismo discurso Ernesto Guevara habla sobre que “... no puede existir socialismo si en las conciencias no se opera un cambio de actitud que provoque una nueva actitud fraternal a la humanidad...”¹²⁰, en donde al parecer, el trovador cubano lo expresa muy bien en el texto, cuando trata de expresar esa actitud solidaria e internacionalista, y encaja muy bien nuevamente con las palabras del Che, “el ejercicio del

¹¹⁹ Guevara Ernesto “Che”. *El socialismo y el hombre Nuevo*. México: Siglo XXI-América Nuestra. 1977. Pág. 230.

¹²⁰ *Ibíd.* Pág. 234.

internacionalismo proletario... es una necesidad insoslayable.”¹²¹. Por lo tanto, la canción es un retrato de la obra de Ernesto Guevara y a la vez una afirmación de la lucha en contra del imperialismo de los Estados Unidos.

Aunque hay otras canciones que Silvio Rodríguez ha escrito sobre Ernesto Guevara o que lo menciona, tales como: *Hombre, América te hablo de Ernesto*, *Canción para mi soldado*, *Canción urgente para Nicaragua*, *Fusil contra fusil* (siendo ésta también muy significativa y que fue realizada el mismo día que *La era esta pariendo un corazón*), la canción analizada ha sido una de las más representativas en cuanto al tema.

También hay que decir que su obra evoca uno de los puntos de partida de los movimientos sociales en América Latina: que es posible una alternativa distinta al imperialismo, ya que una de las actitudes de la misma política imperial ha sido hacer creer que no existe ni siquiera en la imaginación, algo diferente a él¹²².

Por último, es preciso mencionar que se debe ubicar la época en que estas canciones fueron hechas, es decir, la época cuando surgieron los Movimientos de Liberación Nacional tanto en América Latina como en África y Asia, donde la guerra por la descolonización estaba en su momento más alto, siendo la guerra de Vietnam el ejemplo más claro.

Sin embargo, la huella que la política imperial ha dejado en las actitudes de los pueblos sometidos, sigue latente, lo que nos lleva a repensar si en el presente realmente el imperialismo ha pasado, o si ha tomado nuevas formas. Como lo menciona Edward Said “los occidentales pueden haber abandonado físicamente sus colonias...pero las han conservado no sólo como mercados sino como puntos de un mapa ideológico sobre el cual siguen gobernando moral e intelectualmente”

La siguiente canción que analizaremos fue creada en el año de 1973 y tiene un significado muy importante, ya que es una de las obras que habla de uno de los países de América Latina de una forma muy directa, aunque a la vez mediante símbolos que mezclan lo subjetivo con lo objetivo debido a la conjunción de experiencias personales del autor y experiencias colectivas del pueblo al que hace referencia la canción; además, es importante.

¹²¹Ídem.

¹²² Said Edward, *óp. cit.*, Pág. 66.

Porque habla de un acontecimiento histórico que constituyó un momento crucial para la política económica de la región, por su significado. Es decir, a partir del golpe militar en Chile el 11 de septiembre de 1973 a cargo de Augusto Pinochet y el asesinato de Salvador Allende en la Casa de la Moneda, se instaura por primera vez el neoliberalismo en Latinoamérica, y fue precisamente Chile, el primer país andino que Silvio Rodríguez visitó. Además que la canción es una muestra más de la constante alusión al internacionalismo.

Santiago de Chile (1973)

*Allí amé a una mujer terrible,
llorando por el humo siempre eterno
de aquella ciudad acorralada
por símbolos de invierno.*

*Allí aprendí a quitar con piel el frío
y a echar luego mi cuerpo a la llovizna,
en manos de la niebla dura y blanca,
en calles del enigma.*

*Eso no está muerto,
no me lo mataron
ni con la distancia
ni con el vil soldado.*

*Allí entre los cerros tuve amigos
que entre bombas de humo eran hermanos.*

*Allí yo tuve más de cuatro cosas
que siempre he deseado.*

*Allí nuestra canción se hizo pequeña
entre la multitud desesperada:*

*un poderoso canto de la tierra
era quien más cantaba.*

*Hasta allí me siguió como una sombra
el rostro del que ya no se veía,
y en el oído me susurró la muerte
que ya aparecería.*

*Allí yo tuve un odio, una vergüenza,
niños mendigos de la madrugada,
y el deseo de cambiar cada cuerda
por un saco de balas.*

La dictadura militar que se implanta en Chile a partir de 1973 y que vio su final en el año de 1990, tiene un simbolismo muy fuerte con el asesinato de Salvador Allende. Su caída constituyó un golpe moral muy importante para los movimientos sociales que habían visto en él, la primera victoria en la región de una propuesta socialista por la vía electoral.

El golpe militar, asimismo, significó el inicio de una escala de represión y tortura y en donde se calcula que por lo menos se registran en este periodo más de 30 mil muertes, principalmente a manos de la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA). Por lo tanto, los militares en el poder no estaban dispuestos a dar concesiones de ninguna clase y debido a esto, aunque el principal enemigo era la Unión Popular (UP), la finalidad era clausurar la vida política.

Santiago de Chile es una canción donde es posible encontrar uno de los elementos principales, tanto en lo instrumental como en la letra, de los que se ha valido la Nueva Trova Cubana para sus creaciones; es decir, el uso de diversos géneros musicales, tanto cubanos como foráneos. Ya que en esta obra la melodía que se escucha evoca a la música andina y se puede ver que la canción en sí, en su instrumentación, no es de origen cubano.

Y aunque a través de los años han sido realizados algunos cambios, en lo esencial permanece la misma base instrumental de flauta y guitarra.

Las versiones más conocidas del propio Silvio han sido: la primera que se grabó con el Grupo de Experimentación Sonora a finales de 1973 y que se editó en un disco llamado “Jornadas de Solidaridad con la lucha del pueblo de Chile” en 1974. Otra es la que el trovador cantó en el concierto “Silvio Rodríguez en Chile” en el año de 1990, y en la actualidad, en el año del 2010, Silvio cantó una versión acústica con el cuarteto “Trovarroco” y la flautista Niurka González.

Cabe mencionar que esta canción fue creada inmediatamente que Silvio recibió la noticia de la muerte del presidente Allende. Sin embargo, en la letra es posible notar una serie de anécdotas de su visita a Chile. Por ejemplo, cuando en el primer verso se nombra la frase de *“allí amé a una mujer terrible, llorando por el humo siempre eterno”*, el autor recuerda los momentos de tensión que ya vivía la sociedad chilena, así como las movilizaciones de apoyo a Salvador Allende. Y en el año de 1972 en una visita al país andino, cuando Pablo Milanés, Noel Nicola y él iban caminando por una calle, se vieron envueltos entre gases lacrimógenos; e incluso más adelante escribe *“Allí entre los cerros tuve amigos, que entre bombas de humo eran hermanos”*, refiriéndose a esta misma experiencia.

Otro momento que es parte de la experiencia personal del trovador es cuando recuerda que una noche, cuando se dirigía a la peña de los hermanos Parra, vio en esa noche lluviosa cómo una familia intentaba cubrirse del clima tratando de hacer una hoguera para calentarse: *“niños mendigos de la madrugada”*, y también en la frase echar *“su cuerpo a la llovizna”*. Sin embargo, éstas son más que anécdotas, ya que es parte de la experiencia obtenida de ver una realidad que formaba parte de la historia de los países latinoamericanos, pero también del momento importante que en Chile se vivía, ya que el golpe militar constituía un golpe en contra del proyecto político propuesto por el entonces presidente Allende.

La canción evoca una serie de sensaciones para quien la escucha, ya que partiendo de que el sentido de dictadura en la época moderna tiene una connotación negativa y más para los países que las han vivido y que han tenido en común, ser países colonizados o llamados

del tercer mundo (hablando principalmente de la época de las dictaduras militares en América Latina). Por lo que los sentimientos que por lo menos en la canción a través de la letra es posible observar, son de impotencia cuando el compositor a través del equilibrio creado entre música y letra crea la atmosfera de un estado de guerra, cosa que encuentra su mayor momento a través del coro cuando hace referencia al gobierno militar, siendo interesante que esta parte esté compuesta por breves líneas que sintetizan, por un lado el coraje ante la situación, y por el otro, el llamado a no abandonar la lucha expresada en la frase “*esto no está muerto, no me lo mataron, ni con la distancia ni con el vil soldado*”.

También es importante tener en cuenta que la instauración de la dictadura, respondió a la alianza histórica entre las clases dominantes en la región, y la política imperialista; por lo que, aunque Chile no fue el único país, y sobre todo el pueblo, que vivió esta experiencia, ha sido considerada como una de las dictaduras más crueles de América Latina.

Allan Angell en el libro *Historia de América Latina*, editado por Leslie Bethell, habla de las causas del porqué el golpe militar en el país andino tuvo tal grado de represión, cuando menciona la tensión y polarización que vivía la sociedad chilena, generando un ambiente de guerra civil y que, por lo tanto, para los militares fue un error participar en el gobierno de la UP, por lo que no era posible una vía política sino policial, y era necesario en su concepción eliminar la vida política, por lo tanto, la UP no era un simple adversario político, sino un enemigo¹²³.

A partir de esto, un aspecto importante que podemos encontrar en esta canción y en particular en la Nueva Trova en conjunto con la Música Latinoamericana en general, ha sido el de hablar de América Latina desde ella misma, así como de la experiencia de la relación con el imperio desde una perspectiva fuera de él mismo. Incluso, el autor hace la canción dando la impresión de ser él parte del mismo pueblo chileno.

Podemos considerar a *Santiago de Chile* una canción que forma parte de la expresión de una lucha cultural e ideológica en contra de la imposición de la política imperialista, ya que ésta ha constituido un eslabón que ha expresado la necesidad de la construcción de acciones en las cuales se materialice esta lucha. Por ejemplo, es preciso mencionar que en octubre de

¹²³ Angell Allan. *Historia de América Latina Vol. 15 “El cono sur desde 1930”* Ed. Leslie Bethell. Barcelona: Editorial Crítica. 2002. Pág. 295.

1973 se llevó a cabo en La Habana, en el teatro Amadeo Roldán, una Jornada de la Canción Política, de la cual se editaría un disco con canciones dedicadas a Salvador Allende así como al pueblo de Chile. De hecho, dicho evento se llamó *Jornada de Solidaridad con Chile*, en donde los participantes realizaron un manifiesto de condena al asesinato de Víctor Jara, expresando su compromiso en la lucha contra el imperialismo y sobre todo, reafirmando el papel de las artes como un arma de combate ideológico a favor de la Revolución en América Latina.

Una vez más se pone de manifiesto lo que hemos mencionado con anterioridad, tanto a partir de lo que Raymond Williams afirma en cuanto el papel del lenguaje materializándose como constructor de nuevas realidades, así como lo que Juan Rogelio Ramírez Paredes menciona de la función del mismo, en tanto que construye un discurso que congrega un fin común, proyectándose desde el presente o del pasado hacia un futuro en donde las sociedades (a partir de elemento de clase) construyen su porvenir.

De hecho, canciones como *Santiago de Chile* mediante el discurso que crean, son parte de la formación de nuevas relaciones sociales, en tanto que emiten códigos estéticos en donde el receptor que se identifica con éstos, también la entiende como un discurso que expresa un posicionamiento político hacia el acontecimiento histórico. Esto es posible comprobarlo si revisamos algunos de los conciertos en donde Silvio Rodríguez ha cantado esta canción, cuando observamos la respuesta de los asistentes que por lo general son gente que concuerda con el posicionamiento del autor (recordando una entrevista en donde se le pregunta al trovador sobre los temas que aborda en sus obras, donde responde lo siguiente: “Si estoy identificado con determinadas ideas, lo lógico es que dé la cara y las represente...”¹²⁴) Por lo que se puede notar una relación dialéctica a través de la identificación con este posicionamiento, ya que la reacción es clara de los que concuerdan con sus ideas, al ver el resultado de aceptación ante la ejecución de la obra. Gusto que vaya más allá, si consideramos que existe una posición clara y explícita del autor en relación con los sucesos de los que habla en esta canción específicamente.

¹²⁴ Sanz, Joseba, *óp. cit.*, Pág. 20.

Lo interesante de esta obra, es que fue cantada en el concierto llamado *Silvio en Chile*, en el año de 1990, el cual se llevó a cabo una semana después de que Augusto Pinochet dejara la presidencia de ese país y finalizara la dictadura militar que duró casi 17 años.

Con una asistencia de 80 mil espectadores, ese concierto tuvo un simbolismo importante, pues no sólo fue ese acontecimiento en sí, sino el hecho de que la obra de Silvio Rodríguez haya sido considerada como un referente artístico, la cual representa la lucha desde el quehacer cultural en contra del proyecto hegemónico imperialista. Esto se hace evidente cuando recordamos que después de ese concierto Silvio realizó una visita a los presos políticos chilenos, cosa que tuvo una gran importancia entre los encarcelados y sus familiares.

Por último, es importante mencionar que *Santiago de Chile* evoca la lucha por la resistencia que ese pueblo mantuvo durante los largos y duros años de la dictadura, la que formó parte de la imposición de la política estadounidense hacia América Latina, en donde la lucha de ese pueblo significó la parte antagónica de una concepción de la realidad (del como debiera ser ésta) por parte de la elite chilena y de su aliado imperialista.

Las relaciones entre las clases en el poder son evidentes y traspasan fronteras, a partir de un mismo proyecto no sólo económico, sino también cultural, el cual pretende abarcarlo todo e imponer una totalidad. Sin embargo, también es importante mencionar que las formas de resistencia ante lo anterior, no sólo son regionales, también se vuelven universales; Tal es el caso de la canción analizada, en tanto que no sólo es reconocida en Chile y en Cuba como una obra de contenido político antiimperialista, sino también en muchas parte de América Latina, principalmente por quienes su posición de clase concuerda con una concepción de la realidad fuera de los cánones occidentales dominantes.

La siguiente canción que analizaremos es una obra muy interesante, ya que contiene una serie de figuras literarias polisémicas, características de la obra de Silvio Rodríguez, y de igual manera que la anterior, habla de una situación en particular, que en este caso tiene que ver con Cuba y su relación con otros pueblos.

Esta obra es la canción de *Por quién merece amor*, creada en el año de 1981 y que forma parte del disco titulado *Unicornio*.

Por quién merece amor (1981)

Te molesta mi amor, mi amor de juventud

y mi amor es un arte en virtud

te molesta mi amor, mi amor sin antifaz

y mi amor es un arte de paz

Mi amor es mi prenda encantada

es mi extensa morada

es mi espacio sin fin

mi amor no precisa frontera

como la primavera no prefiere jardín

mi amor no es amor de mercado

porque un amor sangrado

no es amor de lucrar

mi amor es todo cuanto tengo

si lo niego o lo vendo

¿para qué respirar?

Te molesta mi amor, mi amor de humanidad

y mi amor es un arte en su edad

te molesta mi amor, mi amor de surtidor

y mi amor es un arte mayor

Mi amor no es amor de uno solo

sino alma de todo lo que urge sanar

mi amor es un amor de abajo

que el devenir me trajo para hacerlo empinar

mi amor, el más enamorado

es demás olvidado en su antiguo dolor

mi amor abre pecho a la muerte y despeña su suerte

con un tiempo mejor

mi amor, este amor aguerrido

es un sol encendido
por quien merece amor

Esta es una obra muy completa, de un gran contenido estético que incluso en el año de 1982 dentro marco del *Festival de Música Popular Benny Moré*, le fue otorgada un premio por el mejor texto, junto a *Unicornio* que fue catalogada como la canción más integral. Pero también, el contenido político y cultural en tanto propuesta y expresión de una realidad a través de las figuras literarias que en ella se encuentran, es muy amplio.

En la estructura de la canción podemos observar un grupo de estrofas que se repiten (en la versión del disco, ya que en ocasiones el autor las divide en dos parte, en donde canta una al principio y la otra después del puente), y dos que forman lo que sería el estribillo, con un ritmo de balada lenta, la cual en principio se compone por el uso solamente de la voz y conforme va avanzando la canción (en la versión orquestada) la introducción de más instrumentos musicales (primero la guitarra y después se van incorporando el teclado, batería, bajo, etc.) da la sensación de una mayor intensidad, ya que el metro (secuencia de tiempos singular y sobre él se hace la melodía)¹²⁵ es más marcado principalmente por la misma batería, desembocando al final en una especie de catarsis.

Para mucha gente, esta canción refiere a un tema amoroso, en particular da la percepción de que fue realizada para una persona en específico, por lo que se puede leer de manera inmediata. Pero, si partimos de lo que Edward Said conceptualiza como *estructuras de actitud y referencia*, que refieren a las estructuras que son parte de "...los lenguajes de la literatura... a veces de manera alusiva y otras cuidadosamente tramadas..."¹²⁶ y aunque esta categoría la aplica para establecer la conexión existente entre las obras con el imperio, podemos ver lo que se encuentra (no detrás) en el fondo de la obra, en tanto se hace

¹²⁵ Ramírez Paredes Juan Rogelio. *De Colores la música: lo que bien se baila... jamás se olvida. Identidades sociomusicales en la Ciudad de México: el caso de la música high energy*. México: Posgrado de estudios Latinoamericanos (UNAM), AlterArte ediciones y Master Genius. 2009. Pág. 37.

¹²⁶Said Edward, *óp. cit.*, Pág. 102.

presente el verdadero sentido de la misma, debido al contexto histórico en el que fue creada.

La canción fue escrita poco después de que los Estados Unidos acusaran a Cuba de apoyar al pueblo de El Salvador. Si tomamos en cuenta esto, se entiende de manera más clara el sentido de la letra, en donde la serie de preguntas y afirmaciones que hace se refieren a la concepción del amor desde los nuevos sentidos morales y éticos que la Revolución Cubana propuso. De hecho, Silvio lo expresa de la siguiente manera: “Yo creo... que la más alta expresión de amor es la solidaridad, ¿no?”¹²⁷. Debido a esto, el amor al que hace referencia y al que se le relaciona con el sentido solidario, en el que se encuentra presente una vez más el internacionalismo, está contenido en la lucha por la liberación de los pueblos en contra de la dependencia y la opresión a la que han sido sometidos por parte de las metrópolis (en este caso por los Estados Unidos).

De hecho, podemos considerar esta canción (y la obra de Silvio Rodríguez en general) así como la obra de muchos artistas de la región dentro las distintas ramas del arte, tales como Pablo Neruda, Roque Dalton, Daniel Viglietti, Víctor Jara, etc., como la voz que se permite a sí misma hablar sobre su propia historia y rebatir la posición de la cultura imperialista, la cual en su discurso cree a los pueblos sometido incapaces de hablar sobre ellos mismos.

Si lo observamos de esa manera, el sentido de la letra se torna más claro, y frases como “*mi amor de juventud*” o “*mi amor no precisa fronteras, como la primavera no prefiere jardín*” adquieren un sentido más amplio, en donde es clara la referencia que se hace a la Revolución Cubana como un proceso en formación y a su sentido de solidaridad, el cual se rebasa a sí misma en tanto que va más allá de sus fronteras en su lucha contra la hegemonía capitalista. Incluso, cuando leemos la parte que dice “*mi amor no es amor de mercado, porque un amor sangrado no es amor de lucrar*”, está presente la oposición a la posición mercantilista del imperio, colocando por encima el sentido histórico de un pueblo, el cual ha hecho su historia a pesar de lo que le ha costado (representado por ese amor sangrado que se menciona) el haberse rebelado en contra de esa hegemonía.

¹²⁷ Sanz, Joseba, *óp. cit.*, Pág. 230.

Si hacemos un análisis desde un sentido espacial, tenemos que los límites se plantean desde el nivel moral y ético, ya que la canción se convierte en una obra de contradenuncia (en contraposición a la denuncia hecha desde la metrópoli) pero dirigida a los valores capitalistas. Por lo que el mundo exterior, ajeno y hostil, se encuentra representado por el imperialismo, como el causante del dolor que en la canción se menciona, y el espacio interior abarca a los pueblos que han luchado por su liberación. En este caso, tenemos al pueblo salvadoreño y a Cuba, en donde el texto se traslada a esos territorios para reafirmar ahí el derecho que tienen en la construcción de una nueva realidad, que excluya las formaciones sociales (y por supuesto económicas) de donde se desprenden los modos de relacionarse entre los pobladores, que hacen que se reproduzcan esos valores capitalistas.

Esta obra contiene una carga ideológica muy fuerte, ya que hace evidente la relación entre el arte y la realidad concreta, en tanto que como ideología se contiene lo que Raymond Williams explica como la necesidad de poner énfasis "...sobre la conciencia como inseparable de la existencia consiente y luego puesto sobre la existencia consiente como inseparable de los procesos sociales materiales..."¹²⁸. Desde este punto, nos encontramos que en esta canción se observa de manera evidente, a la ideología como conciencia práctica, o retomando a Iuri Lotman, como *conciencia creadora* en tanto que se pueden describir como un "...dispositivo intelectual capaz de dar *nuevos* mensajes." En donde se considera como mensajes nuevos a "...los que no pueden ser deducidos de manera unívoca con ayuda de algún logaritmo dado de antemano a partir de algún otro mensaje."¹²⁹ Es decir, la creación de nuevos códigos que no responden a los que ya existían por parte del capitalismo, sino que se desarrollan a la par que la realidad social, y sobre todo contribuyen en su creación en tanto su relación dialéctica conciencia-existencia consiente-conciencia creadora-realidad social. Por lo que la canción no sólo se vuelve conciencia creadora, sino también existencia consiente que expresa y reproduce las nuevas relaciones sociales emanadas de la Revolución Cubana, que se contraponen al capitalismo como totalidad.

¹²⁸ Williams Raymond, *óp. cit.*, Pág. 76.

¹²⁹ Lotman M. Iuri. *La semiosfera "volumen I"*. Madrid: Editorial Fronesi cátedra Universitat de Valencia 1996. Pág. 65.

Otra canción que trata sobre el mismo tema, fue la que el trovador escribió a finales del año de 1982 titulada *El tiempo está a favor de los pequeños*.

El tiempo está a favor de los pequeños (1982)

*El tiempo está a favor de los pequeños
de los desnudos, de los olvidados.*

*El tiempo está a favor de buenos sueños
y se pronuncia a golpes apurados.*

*El Salvador y el tiempo,
la suma del coraje,
se han convertido en sol violento
y han emprendido claro viaje.*

*La noche se enriquece de secretos,
la oscuridad del mundo es compañera,
preparadora del duro esqueleto
que deberá nacer del alba nueva.*

*Las sombras de las calles
son cómplices del día
y por la loma y por el valle
viene quemando la alegría.*

*Y Roque y los demás están atentos,
con la absorta pupila de lo eterno,
dando voces de amor a cuatro vientos
y apurando las ruinas del infierno.*

El Salvador desborda

*las cúspides del mundo
y colosal se eleva y borda
con mil estrellas, Farabundo.*

La obra fue grabada varios años más de su creación, para el volumen 2 de la trilogía llamada *Tríptico*, y fue dedicada a la lucha del pueblo salvadoreño, así como a las víctimas de las Fuerzas Armadas de El Salvador.

Una de los aspectos importantes al que podemos hacer mención, es acerca de la particularidad en que a través de sus canciones Silvio Rodríguez aborda momentos históricos que son de gran importancia en América Latina (cosa que ya hemos mencionado anteriormente) y esta obra no es la excepción. Como las canciones anteriores que se han analizado en este trabajo, *El tiempo está a favor de los pequeños* vuelve al tema de la relación entre las políticas imperialistas en contra de uno de los países más pobres de América Latina. El título de la obra hace referencia a El Salvador como el país más pequeño de la región, pero la intención de la canción muestra ese posicionamiento del autor respecto de los sucesos históricos. De hecho, Silvio lo definió de la siguiente manera “*El tiempo está a favor de los pequeños*, fue mi forma de tomar partido por el pueblo salvadoreño, en la distancia”¹³⁰. Pero hay que decir que ese posicionamiento va acompañado de un mensaje que ante la muerte de Roque Dalton, Roquito (su hijo) y de parte del pueblo salvadoreño, busca que la confianza en el futuro permanezca. Eso es lo que se encuentra implícito en las figuras literarias que el compositor maneja, tales como la imagen del sueño o del alba, que acompañadas con el texto que le prosigue, tienen una connotación positiva, en tanto refieren que a pesar de las dificultades en la lucha por su liberación, al futuro es posible verlo de manera esperanzadora. Pero no como consecuencia de una predestinación, sino como fruto del trabajo al que refiere la canción misma, cuando dice “...preparadora del duro esqueleto, que deberá nacer del alba nueva...” una vez más

¹³⁰ <http://latinoamericanto.blogspot.com/2008/02/roque-dalton-silvio-rodriguez-y-el.html> Fecha de consulta: 22 de febrero del 2011 a las 22:49 horas.

el pensamiento del Hombre Nuevo está presente, no sólo como una construcción que se debe dar dentro del proceso revolucionario en Cuba, sino en el resto de Latinoamérica.

Sin embargo, hay que recordar que las canciones expresan la realidad del presente o reflexionan sobre el pasado, pero con respecto al futuro, la obra musical puede proyectar lo que espera de éste e incluso contribuye a su formación en tanto que expresa una concepción de la realidad, y a la vez es parte de la construcción de relaciones sociales desde la cultura. Pero, la vigencia de una canción es determinada precisamente por el tipo de presiones sociales y de las realizaciones que resulten de estas, aunque este trabajo al final pretende analizar esa vigencia, pero también por la forma específica que tiene el arte de estar en la historia, en tanto que él mismo es historia con la capacidad de rebasar los mismos procesos históricos sin dejar de ser parte de ellos¹³¹, además en el caso particular de la música cubana, han podido mantenerse las formaciones musicales tradicionales y entrelazarlas con las nuevas.

Por último, es interesante observar la estrofa que dice *Roque y los demás están atentos, con la absorta pupila de lo eterno, dando voces de amor a cuatro vientos y apurando las ruinas del infierno*, en donde las figuras representadas por Roque Dalton aparecen por un lado como el referente principal de la lucha por la liberación de El Salvador, pero a nivel semiótico se puede decir que ese referente forma parte de la categoría de *conciencia creadora* de Iuri Lotman, en donde ese mismo referente se inserta en el proceso de intercambio informacional en el cual un "...mensaje inicial se transforma en un mensaje nuevo¹³²". Lo que quiere decir que a través del tiempo, esta canción ha sido un icono de ese momento histórico en El Salvador, sobre todo para la izquierda ese país, y aunque se puede ver que uno de los motivos que impulsó su creación, fue la amistad del autor con Roque, la canción tiene una trascendencia en cuanto es apropiada por el receptor fuera de Cuba. Y cuando es escuchada, refiere a través de la Nueva Trova Cubana, al significado de la lucha liberación en los 80' en ese país. Además, por medio de la canción (en este caso) se devela esa lucha, oscurecida principalmente por la misma política imperialista, tal y como lo

¹³¹ Sánchez Vázquez Adolfo, *óp. cit.*, Pág. 25.

¹³² Lotman M. Iuri, *op. cit.*, Pág. 71.

señala Edward Said, en tanto que “...una de las virtudes del encuentro de la política con la cultura y con la estética: permite el descubrimiento de un terreno común oscurecido por la controversia.”¹³³. En donde se expresa en ese terreno, no sólo un posicionamiento político como tal, sino también una posición cultural en contra de esa hegemonía que busca imponer esa realidad por parte de las clases dominantes, pero sin dejar de ser político.

La última canción que analizaremos, también tiene que ver con un proceso de oposición a las políticas imperialistas hacia América Latina y en particular hacia Nicaragua y es precisamente la *Canción urgente para Nicaragua*. Esta es una de las canciones más conocidas de Silvio Rodríguez y fue creada en el año de 1980.

Canción urgente para Nicaragua (1980)

*Se partió en Nicaragua
otro hierro caliente
con que el águila daba
su señal a la gente*

*Se partió en Nicaragua
otra soga con cebo
con que el águila ataba
por el cuello al obrero*

*Se ha prendido la hierba
dentro del continente
las fronteras se besan
y se ponen ardientes*

*Me recuerdo de un hombre
que por esto moría
y que viendo este día*

¹³³ Said Edward, *op. cit.*, Pág. 69.

*-como espectro del monte-
jubiloso reía*

*El espectro es Sandino
con Bolívar y el Che
porque el mismo camino
caminaron los tres*

*Estos tres caminantes
con idéntica suerte
ya se han hecho gigantes
ya burlaron la muerte*

*Ahora el águila tiene
su dolencia mayor
Nicaragua le duele
pues le duele el amor*

*Y le duele que el niño
vaya sano a la escuela
porque de esa madera
de justicia y cariño
no se afila su espuela*

*Andará Nicaragua
su camino en la gloria
porque fue sangre sabia
la que hizo su historia.
Te lo dice un hermano
que ha sangrado contigo
te lo dice un cubano
te lo dice un amigo.*

Esta canción se caracteriza por tener un ritmo muy especial, el cual refiere a una rumba. Y expresa la lucha y victoria del pueblo nicaragüense, representado por el Frente Sandinista

de Liberación Nacional (FSLN). Por lo que es el mismo ritmo, el que le da ese sentido de victoria, incluso ha sido catalogada como “...una fiesta popular por su ritmo, por su métrica, narradora de las más recientes desventuras del águila imperial...”¹³⁴ .

En cuanto a la letra, podemos decir que es directa, aunque no deja de hacer uso de la metáfora, cosa que caracteriza no sólo la obra de Silvio, sino que es una constante en la música con texto, ya sea en menor o mayor medida, incluso dentro de la canción llamada comercial. Sin embargo, decimos que es directa en cuanto que al escucharla uno puede percatarse de que habla sobre el mencionado país centroamericano e incluso para quien es conocedor del tema, es posible darse cuenta de que refiere al momento específico del triunfo de la Revolución Sandinista.

La canción comienza con un verso que precisamente tiene que ver con ese sentido festivo ante la derrota de Los Estados Unidos en ese país. Se puede interpretar que cuando dice *Se partió en Nicaragua otro hierro caliente, con que el águila daba su señal a la gente*, habla de la existencia de esa alianza entre las clases dominantes de Nicaragua, expresadas en la dictadura de más de 30 años a cargo de Anastasio Somoza con la política imperialista estadounidense. En donde el águila blanca es símbolo inequívoco de Los Estados Unidos y que dentro de la canción también es símbolo del sometimiento hacia los pueblos, (en este caso el compositor hace referencia al obrero, como parte de ese pueblo). Sin embargo, más adelante también se menciona la unidad entre esos pueblos, en tanto que existe una lucha por la liberación, la cual trasciende las fronteras y en donde esto es representado por la frase *las fronteras se besan y se ponen ardientes*.

Un parte que es muy importante de la canción es la que hace mención de tres de los personajes históricos más fundamentales en América Latina: *el espectro es Sandino, con Bolívar y el Che*, en donde se funden en un solo espectro histórico en tanto que son referencias ineludibles de la historia de la región en su lucha por su liberación desde el siglo XIX, desde el proceso de constitución de los estados-nación, hasta el presente. Por lo que esas figuras representan en ese momento una perspectiva de espacio y tiempo dentro de la historia de la región, ya que por un lado tenemos a Simón Bolívar como uno de los

¹³⁴ Casaus Víctor, Rogelio Noguerras Luis, *óp. cit.*, Pág. 44.

iniciadores de la contienda a favor de la unidad y libertad en América Latina, por el otro está Sandino como un referente ineludible de los anhelos de libertad del pueblo nicaragüense y que en Latinoamérica ha sido un símbolo para muchos de los movimientos sociales y por último se hace mención de El Che, como parte de ese proyecto histórico a favor de la unidad.

En el párrafo siguiente, Silvio vuelve a confrontar (como en la canción de *Por quién merece amor*) los valores que se pretenden imponer desde las clases dominantes, con lo que expresan solidaridad y fraternidad, los cuales se consideran propios de una política de izquierda. Esto ocurre cuando menciona que al águila imperial le duele que el pueblo tenga educación y alimento, ya que estos son derechos que se han procurado desde el triunfo de la Revolución Cubana.

Hay que decir que la canción ha sido una expresión de una lucha desde la cultura, ya que alrededor de la construcción de una nueva estructura en Nicaragua, la solidaridad que la obra menciona, se materializaría en los eventos de apoyo llevados a cabo por los cantantes de la Nueva Canción Latinoamericana. Ya que en 1983 se llevaría un concierto en donde cantores como Mercedes Sosa de Argentina, Chico Buarque de Brasil, Gabino Palomares de México, Alí Primera y Liliana Vera de Venezuela, etc., mostraban esa fraternidad con el triunfo de la Revolución Sandinista.

Con respecto a esto Adolfo Sánchez Vázquez analiza la concepción de Marx acerca de la historia y su relación con el arte y la estética, en donde hace referencia a *Los Manuscritos de 1844*, en los cuales se considera que “Los mismos hombres que producen objetos materiales, producen también sus relaciones sociales... así mismo... sus instituciones políticas y sus bienes culturales...”¹³⁵. Por lo que es posible mencionar que las movilizaciones culturales a favor del triunfo de la Revolución Sandinista y la respuesta del pueblo nicaragüense son prueba de esto. La referencia la podemos encontrar en el concierto mencionado, en el cual cuando Silvio Rodríguez cantó *Canción de elegido* dice Joseba Sanz en su libro *Silvio, memoria trovada de una revolución* “Aquella canción era para su lucha heroica... hoy florecida en los miles de managüenses reunidos en la plaza... en la

¹³⁵ Sánchez Vázquez Adolfo, *óp. cit.*, Pág. 23.

lucha de todo un pueblo que recobraba la dignidad...”¹³⁶. De esta manera, la cultura se vuelve parte de la producción y reproducción de nuevas relaciones sociales dentro de la construcción de una nueva estructura económica y social. Y una vez más el ser humano se reafirma como ser practico-creador en donde “La historia la hacen los hombres; ellos hacen cambiar los sistemas sociales y ellos cambian a su vez con estos cambios... cambian sus actividades, los fines que quieren materializar en ellas y sus productos”¹³⁷.

Es cierto que al iniciar la década de los 90’ el proyecto de la revolución en Nicaragua fracasa por la combinación de circunstancias locales y externas e incluso la *Canción urgente para Nicaragua* en la actualidad ya no ha sido cantada por Silvio, de hecho el compositor hace referencia a que la realidad ha ido cambiando y pone en tela de juicio su vigencia en el presente¹³⁸. Por lo que una vez más podemos observar la capacidad de resignificación del signo, ya que aunque la obra artística haya perdido su vigencia con respecto a la realidad específica para la que fue creada, el hecho de que el pueblo la siga teniendo presente, habla del tipo de cultura que representa Silvio, y de la posibilidad de ser interpretada por la gente en la actualidad, así como de la capacidad de movilidad del signo dentro de la realidad concreta.

Como podemos ver, una de las características de las canciones de Silvio Rodríguez es la posibilidad que en ellas existe de ser significadas a partir de la realidad, por lo que podemos hablar de una polisemia enriquecedora que sin que pierda su sentido inicial tiene la posibilidad de reinterpretar una realidad distinta o ser reinterpretada en la misma. Que en el caso de América Latina, tiene que ver con su proceso histórico en su lucha por la construcción de nuevas estructuras económicas y sociales, en contra de la imposición del proyecto hegemónico del imperialismo de los gobiernos estadounidenses en alianza con las oligarquías locales de cada país.

Por último, se debe mencionar que las canciones analizadas son una pequeña parte del repertorio del trovador, no sólo en lo que corresponde a una relación con el devenir

¹³⁶ Sanz, Joseba, *óp. cit.*, Pág. 244.

¹³⁷ Sánchez Vázquez Adolfo, *Ídem*.

¹³⁸ <http://www.youtube.com/watch?v=Lq8KmSrwYk8> Fecha de consulta: 1 de marzo del 2011.

histórico de Latinoamérica, sino también de la diversidad de temáticas que aborda, por lo que como se mencionó anteriormente se seleccionó aquellas que hacen referencia directa a las problemáticas de la región.

4. El papel de la obra de Silvio Rodríguez en la sociedad.

En Cuba a finales de los 60's se presentó un debate necesario pero no por eso fácil, alrededor de la siguiente pregunta ¿Cuál es el papel del intelectual y del artista en la construcción de la nueva sociedad que se estaba construyendo, a partir del triunfo de la Revolución Cubana? Dicho debate fue materializado en varios trabajos, tales como el libro de *El intelectual y la sociedad*, en el que participaron diferentes intelectuales cubanos y latinoamericanos. Hay que mencionar que, tanto el literato como el músico pueden ser clasificados como intelectuales, debido al tipo de trabajo que ejercen y a su posición dentro de un sistema socio-económico dado.

Lo que se busca en este capítulo, es volver a poner sobre la mesa la discusión de la importancia de que en cada sociedad surjan artistas, que de acuerdo a su posición de clase produzcan y reproduzcan la realidad dada por la clase social a la que pertenecen. Esto sin dejar de tomar en cuenta, que la cultura y las artes no necesariamente se presentan como elementos que tienen como función directa el adoctrinamiento de la sociedad, pero tampoco se niega (sin hacer de lado la autonomía del arte y la cultura como actividad específica) que toda obra no escapa al contexto histórico social del que nace, para adquirir una independencia de la realidad, ya que es parte de la misma.

Antes de poder establecer un acercamiento a la pregunta anteriormente formulada, es necesario puntualizar la existencia de la lucha de clase a nivel cultural y en su caso la manera en que se presenta. Ya que si estamos hablando de que todo artista (e intelectual) tiene un origen de clase, es menester comprender el proceso en el que se presenta esa lucha, que parte de la posición política del mismo artista y grupo social al que pertenece. Lo último recordando la afirmación de Lenin, cuando cita a Marx, en cuanto que “Toda lucha de clases es una lucha política”¹³⁹. Por lo tanto, es necesario primero analizar la forma en que se hace presente en el trabajo creativo del artista, dicha posición.

¹³⁹ Lenin V.L. *El concepto liberal y el concepto marxista de lucha de clases*, en “*Obras escogidas*” Tomo V. Moscú: Editorial Progreso. 1976. Pág. 15

4.1. La lucha de clases en la cultura.

A través de la historia del ser humano han surgido diversos conceptos y teorías sobre la cultura, los cuales en sí mismos han ido modificándose de acuerdo con el devenir histórico del ser humano. De igual manera, el concepto de cultura fue desarrollándose a la par que los conceptos de economía y sociedad, aunque al pasar del tiempo ese desarrollo se fue tornando de una manera desigual. Esto último es importante mencionarlo si tenemos en cuenta que la intención ha sido la comprensión de los procesos culturales y su relación con la sociedad como parte de una totalidad.

Dentro de este trabajo se han utilizado dos conceptos de cultura particularmente para la descripción y estudio de las canciones y de la obra de Silvio Rodríguez en general. El primero refiere a la cultura en relación con la capacidad de interiorización del ser humano, encontrando su origen dentro del movimiento del romanticismo como una contraposición a la concepción de civilización, viéndose ésta como un proceso que además de buscar la organización más sistematizada de la sociedad y a través de la concepción del ser humano como capaz de conformar un estadio más elevado por encima de las supersticiones y las creencias, también ha traído decadencia y deshumanización de las mismas formaciones sociales. Por lo que se recurrió a la introspección, la exaltación de la imaginación y la subjetividad, para realizar la división entre lo que es cultura y lo que no lo es. Así, la cultura surge como el “... proceso interno especializado en sus supuestos medios de acción en la vida intelectual y las artes.”¹⁴⁰.

El segundo concepto histórico que se retomó, ha sido el que refiere a “... un concepto social, específicamente antropológico y sociológico.”¹⁴¹. Aquí, la cultura se muestra como “... un proceso social fundamental que configure estilos de vida específicos y distintos (que) constituye el origen efectivo del sentido social *comparativo* de la cultura y, actualmente, de sus necesarias “culturas” plurales.”¹⁴². En donde, no hablamos de cultura, sino de culturas que son inherentes al ser humano (con su especificidad de acuerdo a la

¹⁴⁰ Williams Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península. 1997. Pág. 28.

¹⁴¹ *Ibid.* Pág. 26.

¹⁴² *Ibid.* Pág. 28.

clase de la que surjan) y contienen dentro de sí una estructura dinámica, compuesta por sus distintas complejidades.

Dichos conceptos se encuentran en este trabajo y se interrelacionan, debido a la naturaleza del tema que se ha estado desarrollando. Ya que, en el caso de la obra de Silvio Rodríguez y la Nueva Trova en general, tenemos la existencia de una expresión cultural que por un lado parte de una de las ramas de la especialización de la cultura configurada en las artes, es decir, de la música, y por el otro, esa misma expresión se encuentra inmersa dentro del arraigo que significa haber nacido en la cultura y la sociedad cubanas, formando, parte de la historia cultural y social de la isla, así como de sus “estilos de vida”. En el caso de otras culturas la posición es parecida, pero hay que señalar que el análisis debe partir de esas formaciones dinámicas de las que se ha hablado anteriormente.

Otro punto que hay que agregar, es que esas concepciones de cultura, históricamente se han presentado como dos posiciones irreconciliables, por lo que resulta éste un intento por comprender el tema desde la comprensión dialéctica de las mismas. Sin embargo, es necesario mencionar a Raymond Williams, cuando afirma que dentro de este proceso la visión materialista constituyó un avance fundamental, ya que introduce la posibilidad de incluir otros aspectos que parten de su comprensión de la historia, tales como la historia obrera y una nueva forma de entender la relación entre la cultura y la economía. Esto último después fue errando por las visiones ortodoxas que separaron el estudio de la sociedad y la economía, de la cultura, relegándola a un aspecto superestructural. Y aunque, no podemos negar la existencia de un nivel correspondiente a la cultura y las artes como una actividad específica, tampoco es posible afirmar que las mismas se presentan de manera separada de la realidad, recordando a Adolfo Sánchez Vázquez cuando dice que “... tan abstracto resulta separar la economía de ese todo social como destacar el arte haciendo abstracción de otras relaciones sociales: económicas, políticas o ideológicas.”¹⁴³.

Por lo tanto, la introducción de esa perspectiva del materialismo histórico develó a la cultura, y las artes como formaciones despojadas de toda neutralidad y que como parte de la realidad concreta, se encuentran insertas dentro de esas formaciones sociales y económicas

¹⁴³ Vázquez Adolfo. *Estética y marxismo “Tomo I”*. México: Ediciones ERA. 1970. Pág. 23.

que como totalidad tienen una relación dialéctica fundamental de acuerdo con las clases sociales de las que surgen. Y aunque, en el caso de la obra de Silvio Rodríguez, las afirmaciones del trovador definitivamente tengan un peso importante cuando dice que uno de los objetivos de la Nueva Trova ha sido luchar contra “... los viejos hábitos auditivos, (y) el compromiso afectivo con una pseudo-estética de consumo, inoculada durante años...” representados por las formaciones culturales y artísticas capitalistas, lo que “... también coloca a la canción en un ámbito de lucha de clases.”¹⁴⁴, es importante reforzar esa posición mediante el estudio de la manera en que esa lucha de clases se presenta dentro de las formaciones sociales materiales, sin olvidar el papel del arte y la cultura en esa lucha, ya que como lo menciona Olavo Alén Rodríguez “Cada medio socioeconómico... alcanzado por la economía (y las formaciones sociales) de un pueblo se reflejan en comportamientos específicos de los elementos de la ideología, la cultura, la ética, la estética, el lenguaje, la religión...”¹⁴⁵, lo que no quiere decir que se dé una supeditación de un elemento a otro, sino que mantienen una relación dialéctica, que obliga a un estudio de dichos elementos dentro de sus especificidades, pero como parte de una totalidad.

Para esto, es fundamental mencionar que la lucha de clases adquiere diferentes características dependiendo del espacio y el tiempo donde se desarrolla, así como del nivel en que se lleva a cabo. Por lo que la extensión de la misma lucha se puede presentar más allá de las fronteras de una nación o de un país y con mayor razón si hablamos de la lucha contra las políticas imperialistas de la metrópoli (en este caso los Estados Unidos), de parte de las naciones sometidas. Por lo tanto, esa lucha tiene que ver con posicionamientos hacia la forma en que la cultura expresa y reproduce concepciones y actitudes de la realidad por parte de la clase dominante, así como la manera en que contribuye a la construcción de la misma realidad y de las relaciones materiales y sociales que la representan. En otras palabras, la cultura y las artes de los pueblos sometidos se convierten en una de las voces

¹⁴⁴ Casaus Víctor, Rogelio Noguera Luis. *Silvio: que levante la mano la guitarra*. La Habana: Letras cubanas. 1995. Pág. 201.

¹⁴⁵ Alén Rodríguez Olavo. *Pensamiento musicológico*. La Habana: Letras cubanas. 2006. Pág. 64.

ante “... los discursos universalizadores de... Estados Unidos (que) presuponen el silencio... del mundo no europeo (u occidental).”¹⁴⁶.

Po lo tanto, si comprendemos la coexistencia de diversas culturas, que no se dan de una manera pura, sino que se componen tanto de elementos propios como exteriores a ellas, podemos ver que también entre las mismas se presentan una seria de presiones que tienen su origen de acuerdo a su contexto político. Sin embargo, tampoco se puede afirmar que la política determine a la cultura, sino que la cultura tiene dentro de ella una carga política que le es inherente y que adquiere cierta orientación, dependiendo de la totalidad dentro de la que desenvuelva y de las presiones sociales que sean parte de ella.

En el caso de la Nueva Trova, las especificidades antes mencionadas se presentan mediante una fusión con la tradición cultural de Cuba y las nuevas formaciones que se desarrollan desde el triunfo de la Revolución Cubana, ya que como se ha afirmado anteriormente, lo nuevo (a partir del triunfo revolucionario) se funde con lo anterior y adquiere una dinámica que preserva una identidad nacional, pero a la vez contribuye a la renovación de la misma, contraponiéndose al proyecto hegemónico dominante.

La pugna del arte que está en contra del imperialismo y de sus manifestaciones, es asimilable a la concepción de Marx acerca del trabajo, debido a que así como éste, el arte se presenta como actividad práctico-creadora que despliega su función dentro de una formación social dada, que en el caso del capitalismo, debido a la estructura de éste sistema económico, se da como un arte enajenado, en tanto que su naturaleza como actividad en la que el ser humano a la vez que se produce así mismo se objetiva y exterioriza, es suprimida por la dinámica de éste mismo sistema. Por lo que, la Nueva Trova como expresión artística demuestra “... la hostilidad por principio del capitalismo al arte...”¹⁴⁷, y a la vez devela la materialidad de la cultura al despojarla en la práctica de su sentido idealista, como un arte generador de signos y símbolos que sólo pueden existir como parte de la imaginación y de un nivel que se manifiesta bajo la idea de una arte puro y neutral ante la realidad (y como tal, separado de la misma).

¹⁴⁶ Said Edward. *Cultura e Imperialismo*. Barcelona: Anagrama. 1996. Pág. 100.

¹⁴⁷ Sánchez Vázquez Adolfo, *óp. cit.*, Pág. 43.

Por lo tanto, el significado estético del arte y la cultura no puede ser aislado de "... su carácter como forma(s) de producción material, que no se reduce(n), por otro lado, a su significación práctico-utilitaria."¹⁴⁸. Esa materialidad que se manifiesta dentro de las relaciones sociales (concepciones, actitudes, ideas, formas de producción y dominación etc.), que se dan en una sociedad, suponen una relación con una ideología dada, que parte de un origen de clase que (desde la afirmación de Marx: "La historia de todas las sociedades hasta nuestros días es la historia de la lucha de clases."), en la Nueva Trova se presenta tanto dentro de la isla como en América Latina.

En este aspecto, cabe decir de manera breve que un punto que ya se mencionó con anterioridad es el que refiere al problema de la ideología. Ya que esta categoría ha ido transformándose a través de su desarrollo histórico, pero en este trabajo, se hace mención de ésta desde la interposición de dos interpretaciones que se dan en la teoría marxista; como sistema de creencias de una clase social y como falsa conciencia, bajo la cual se encuentra la verdadera concepción del mundo de un grupo social. Por lo tanto los procesos ideológicos son en sí, la manera en que una clase concibe su forma de estar en el mundo. Pero lo que resulta fundamental, es que a partir de esto, el arte y la cultura no se reducen a formaciones ideológicas, sino que dentro de ellas (como prácticas concretas) existe una carga ideológica que se fundamenta en su origen de clase. Otro punto, es que la ideología se encuentra en una relación estrecha al concepto de superestructura: una categoría de difícil análisis, la cual requiere de un estudio aparte, pero que en esta ocasión se expresa en su forma original, desde un sentido "... formal y visible que podría ser analizada por sí misma pero que no puede ser comprendida desconociendo que se apoya en un (fundamento)"¹⁴⁹. Dicho fundamento está constituido por las formaciones sociales (cambiantes) en una sociedad (recordando el complicado proceso de concepciones que se han dado sobre la misma categorización de fundamento, definido como; formas de propiedad, condiciones sociales de existencia, base económica, etc.). Sin embargo, lo interesante es que lo anterior, permite afirmar lo que a lo largo de éste trabajo hemos mencionado, en tanto que la cultura

¹⁴⁸ *Ibíd.* Pág. 44.

¹⁴⁹ Williams Raymond. *Marxismo y literatura*, *óp. cit.*, Pág. 95.

y el arte tienen en sí una autonomía y formas específicas de estar dentro de la realidad, pero a la vez están apoyadas en ese fundamento, expresado en su contexto histórico-social. Esto, si bien habla de que los productos artísticos y culturales forman parte de esa superestructura, no están determinados por ella, sino que tienen una forma específica de ser parte de la misma “sin suponer necesariamente que estas formas específicas constituyan la totalidad de la actividad cultural”¹⁵⁰. Por lo tanto, el enunciado de la base económica determina la superestructura se presenta dentro de un marco estrecho que niega la amplitud de posibilidades que tiene la función de la cultura y el arte dentro de una sociedad, siendo más conveniente “Desde ciertas perspectivas... comenzar a partir de una proposición igualmente central...es decir, de la proposición de que el ser social determina la conciencia.”¹⁵¹. Así, bajo este enunciado, se establece una relación más concreta en el caso de la Nueva Trova y la realidad histórica en la que nace, debido al cambio en la sociedad que significó la Revolución Cubana y que a la vez dio paso precisamente a una nueva formación social.

A partir del punto anterior, se observa que al afirmar que “En una sociedad de clases todas las creencias están fundamentadas en la posición de clase”¹⁵², el arte y la cultura se presentan como manifestaciones y formas de producción que, al construir y reproducir desde sus formas de expresión la realidad, se encuentran en una lucha constante que se da a partir del contexto histórico en el que surgen y desde los intereses de clase que dentro de sí conllevan.

Es así, que la lucha de clases no sólo trasciende el ámbito económico, al ser parte también de la cultura en relación con la actividad política y el contexto histórico en el que ésta y el arte se desarrollan, sino que también rebasa las fronteras de un país o estado y se lleva a cabo en un ámbito internacional, teniendo en cuenta la existencia de culturas que se relacionan entre sí, pero que no dejan de ser parte de esas formas de expresar, producir y reproducir la realidad.

¹⁵⁰ *Ibid.* Pág.94.

¹⁵¹ *Ibid.* Pág. 93.

¹⁵² *Ibid.* Pág.71.

En el caso de la Nueva Trova y de la obra de Silvio, esto es evidente cuando se observa que éste movimiento artístico ha ido más allá de Cuba (sin dejar de ser parte de la cultura de la isla) y se ha solidarizado con la lucha social y cultural de los pueblos en América Latina (e incluso de otras partes del mundo). Y también, ha formado parte de las expresiones culturales que se oponen a las políticas imperialistas.

Para finalizar este apartado, hay que mencionar que la lucha de clases responde a la necesidad de los pueblos sometidos de liberarse del dominio imperialista, y dentro de este contexto, ha sido menester el surgimiento de intelectuales y artistas que han enfrentado no sólo el aspecto político y económico de las clases en el poder, también la hegemonía cultural de estas elites, al buscar la construcción de nuevas formas artísticas y culturales que respondan a las necesidades del pueblo, siendo ésta una vieja discusión de la izquierda, que trata de responder la pregunta de ¿Cuál es la mejor forma de expresar la realidad popular? Por lo tanto, comprender la función del intelectual (y del artista para el caso de éste trabajo) surge como un aspecto necesario de abordar, bajo la puntualización de la existencia de la lucha de clases en el ámbito de la cultura.

4.2. El artista en la sociedad.

A lo largo de este trabajo se ha mantenido la afirmación de que no existe arte despojado de contenido político y sobre todo con una autonomía que lo aparte de la realidad y su contexto socio-histórico, ya que él mismo es parte de la realidad concreta. La constante referencia de lo anterior por medio de elementos teóricos que pretenden sustentar esta idea, tiene como finalidad concluir con que, si sostenemos que en la cultura se da una lucha de clases con elementos que le son particulares y específicos, y que a través de esto el trabajo creador del artista responde a su posición de clase y a la percepción que tiene de la realidad, en donde la conciencia se encuentra determinada por esa misma realidad, entonces es justificada la necesidad de preguntarnos y a la vez tratar de respondernos en el caso de la obra de Silvio Rodríguez sobre ¿Cuál es el papel del artista dentro de la sociedad? Y si ¿Es necesario retomar la discusión acerca de ese papel?

Ya hemos dicho la importancia de tener presente la existencia de la ideología en una sociedad de clases, además hemos mencionado que esa lucha se lleva a cabo en tiempo y espacio que trascienden una determinada sociedad, partiendo de la concepción de que no existen culturas aisladas o puras. A partir de esto, se revisó la obra de Silvio Rodríguez y su relación con procesos históricos contemporáneos en América Latina, tanto en su contenido como dentro del contexto histórico en el que se ha desarrollado como parte del movimiento de la Nueva Trova Cubana.

Por lo tanto, es menester concluir con una revisión breve de su papel dentro de esa lucha que se ha dado contra las formaciones culturales imperialistas.

Primero, debemos decir que la función del artista y el intelectual en la sociedad y en la lucha en de clases no ha sido unilineal (tanto en el caso de los artistas pertenecientes al proyecto imperialista, como de los que son parte de una resistencia contra éste), por lo que es necesario recordar la categorización que Antonio Gramsci hace con respecto al tipo de intelectuales existentes en cuanto que “Cada grupo social... se crea conjunta y orgánicamente uno o más rangos de intelectuales que le dan homogeneidad y conciencia de la propia función... en el campo económico... social y... político...”¹⁵³, en donde a la vez “... cada grupo social... al surgir a la historia desde la estructura económica precedente y como expresión del desarrollo de esa estructura ha encontrado... categorías intelectuales preexistentes y que además aparecían como representando una continuidad histórica ininterrumpida...”¹⁵⁴. En base en lo anterior, la Nueva Trova nace como parte de un proceso de formación de nuevas relaciones sociales y sobre todo dentro del surgimiento de un nuevo grupo social, pero también se dio dentro de este mismo desarrollo la preexistencia de artistas que junto a la tradición musical y cultural cubana se fueron integrando a ese nuevo momento histórico y que más adelante sus obras artísticas fueron expandiéndose al resto de América Latina, formando parte de esa producción cultural y artística que se ha opuesto al imperialismo.

¹⁵³ Gramsci Antonio. *Los intelectuales y la organización de la cultura en "Obras de Antonio Gramsci. Cuadernos de la cárcel"*. Tomo II. México: Juan Pablos editor. 1975. Pág. 11.

¹⁵⁴ *Ibíd.* Pág. 12.

Un aspecto que hay que apuntar es que cada grupo artístico ha tenido formas específicas de estar en la sociedad o grupo del que proviene, por lo que una de las características y preocupaciones de los artistas que se formaron dentro de los movimientos sociales en América Latina, incluyendo a Cuba, ha sido la relación entre la realidad y la creación artística por medio de la práctica revolucionaria. Es decir ¿Cómo la teoría y la creación artística y literaria pueden responder a la realidad? Ya que se considera que el arte de izquierda debe ser un arte comprometido con el pueblo y con la lucha contra el imperio.

Esto es importante porque tiene que ver con lo que Gramsci afirma acerca del trabajo intelectual¹⁵⁵, cuando dice que al definirlo no se puede buscar el criterio "... en lo intrínseco de las actividades intelectuales... (sino) en el conjunto del sistema de relaciones que esas actividades mantienen... en su situación dentro del complejo general de las relaciones sociales."¹⁵⁶. Por lo que el intelectual, mantiene una relación constante dentro de esa estructura social y no es determinado por el sistema económico en el que se desarrolla, en donde si bien su relación principal es la que tiene con la superestructura, esto considerando que Gramsci entiende como elementos superestructurales, a las instituciones culturales y políticas que son (como lo afirma Sánchez Vázquez) producto de las relaciones sociales que se van conformando, ya que "Los mismos hombres que producen objetos materiales, producen también sus relaciones sociales, ellos son asimismo los productores de sus instituciones políticas y sus bienes culturales..."¹⁵⁷, por lo tanto "... ellos hacen cambiar los sistemas sociales y ellos cambian a su vez con estos cambios: es decir, cambian sus actividades, los fines que quieren materializar en ellas y sus productos."¹⁵⁸, lo que determina son las presiones sociales en el sentido en que Raymond Williams define la determinación, como límites que se encuentran y ejercen presiones que mantienen una constante lucha entre las formaciones sociales impuestas y las que buscan una nueva

¹⁵⁵ Hay que mencionar que durante este trabajo y bajo la definición que hace Antonio Gramsci del intelectual, consideramos al artista como intelectual, por lo que cuando se habla del papel de trabajo intelectual hacemos referencia también al trabajo artístico y viceversa.

¹⁵⁶ *Ibid.* Pág. 14.

¹⁵⁷ Sánchez Vázquez Adolfo, *óp. cit.*, Pág. 23.

¹⁵⁸ *Ídem.*

estructura. Así, nos podemos explicar que en las sociedades oprimidas por la hegemonía imperial, surjan artistas que llevan a cabo esa tarea de presión contra el poder dominante. Como ejemplo tenemos las palabras de Roque Dalton, dentro de las necesarias discusiones sobre el papel del intelectual y el artistas en la sociedad (principalmente la sociedad revolucionaria en cubana): “La Revolución Cubana... no envía a sus escritores... al <<retiro y a la meditación solitaria...>>” “...la Revolución aquí propuso y propone a sus escritores el <<baño social>>, el sumergimiento en el trabajo y la vida.”¹⁵⁹.

De esta manera, el artista mantiene históricamente diversas funciones en la sociedad, en las que se encuentran el expresar la realidad (pero desde su posición de clase)¹⁶⁰, mantener, reproducir y crear las concepción de la misma de una clase, y producir una nueva realidad. Sin embargo, esos procesos no siempre se dan de manera consciente, pero son “... verdaderos procesos... que son disfrazados e idealizados como <<la conciencia y sus productos>> pero que, cuando se observan sin ilusiones, resultan ser ellos mismo actividades materiales y sociales.”¹⁶¹.

En el caso de la Nueva Trova, el artista fue reconociendo su lugar no sólo dentro del desarrollo de las formaciones culturales después de la Revolución Cubana, sino dentro de la totalidad que se formaba, incluso ese reconocimiento se dio en retrospectiva con el pasado, ya que “... puede advertirse lo que significó la experiencia... de la Revolución cubana... al conjugar de un modo original su tradición nacional martiana con profundas transformaciones en la vida social.”¹⁶², pero esto ha sido gracias a que “... la Revolución cubana abría espacios insospechados a lo nuevo, a la creatividad en la teoría y la

¹⁵⁹ Dalton Roque. *Et.al. El intelectual y la sociedad*. México: Siglo XXI editores. 1988. Pág. 11.

¹⁶⁰ Aquí la posición de clase se relaciona con la ideología, por lo que cuando se hace referencia de la concepción de la realidad de una clase o grupo social, se habla de la concepción que mediante las formaciones ideológicas, una clase dominante busca imponer a los dominados, partiendo desde el ámbito cultural y artístico, tomando en cuenta las categorizaciones de la ideología como *falsa conciencia* y como *sistema de creencias de una clase social, desde donde conciben su lugar en el mundo*. Todo esto sin olvidar la existencia de una realidad objetiva, la cual es posible transformar.

¹⁶¹ Williams Raymond. *Marxismo y literatura, óp. cit.*, Pág. 79.

¹⁶² Sánchez Vázquez Adolfo. *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*. México: Fondo de Cultura Económica. 1996. Pág. 109.

práctica.”¹⁶³ Aquí, lo interesante ha sido la manera en que desde el momento del lanzamiento de las obras de los trovadores al resto de los países latinoamericanos, se presentó una identificación de muchos pueblos y movimientos que buscaban su liberación, con las canciones de esos compositores, debido a que la propuesta de los trovadores cubanos, iba dirigida a formular un canto crítico que como otras áreas del arte y la literatura, “... sea capaz de expresar las tensiones de una época (y) las contradicciones de una sociedad...”¹⁶⁴. Por lo anterior, la Nueva Trova ha formado parte de un movimiento más amplio que incluye a las diversas expresiones artísticas y culturales que se han opuesto al imperialismo. En el caso de Silvio Rodríguez, esto se ha podido constatar no sólo en los diversos conciertos que ha dado a lo largo de su formación artística, también en las letras de las canciones, tales como *Me asecha el cara pálida*, *La era está pariendo un corazón*, *Cita con ángeles*, *Camelot*, entre otras, así como en las diversas entrevistas, documentos escritos y visuales, en donde manifiesta una posición (política y cultural) clara.

En la obra de Silvio Rodríguez y en su quehacer artístico, podemos observar una organicidad, que permite ver la adherencia a las diversas expresiones culturales de la región, que son antagónicas al imperio. Esa estructura orgánica que ha sido fruto del proceso histórico en que los pueblos de América Latina han buscado su liberación y en donde (en este caso) el escritor, el músico, el poeta, y en este caso Silvio, han sido conscientes de que “Toda literatura es una literatura de clase, siempre está teñida por una situación.”¹⁶⁵ Por lo que la “... creencia en que el individuo permanece dueño y señor... de su propia conciencia, no es más que un producto de la filosofía que va de Descartes a Hursel... un idealismo casero, reducido a las dimensiones de lo particular.”¹⁶⁶ Y la fuerza de lo que se escribe o compone “...está relacionada con el hecho de que el escritor es un

¹⁶³ *Ídem.*

¹⁶⁴ Dalton Roque. *Et.al, óp. cit.*, Pág. 40.

¹⁶⁵ Bollème Geneviève. *El pueblo por escrito*. México: Editorial Grijalbo. 1990. Pág. 105.

¹⁶⁶ Cassígnoli Armando, Villagrán Carlos. *La ideología en los textos*. México: Marcha editores. 1983. Pág. 96.

hombre que compromete toda su vida en un arte de manejar y servir.”¹⁶⁷ Es decir es un ser social con intereses clasistas ya sea inconscientes o con plena conciencia de los mismos.

Sin embargo, la organicidad está, no sólo en esa posición de clase, sino la práctica directa en la que desarrolla su actividad. Precisamente en la relación que tiene su quehacer artístico, con el desarrollo y construcción de nuevas relaciones sociales y en la edificación de condiciones favorables para la mayoría de los pueblos. Basta decir que cuando Silvio Rodríguez menciona a Cuba, regularmente habla también de América Latina y de la necesidad de cambios, no sólo culturales, sino sociales para los pueblos de la región, por ejemplo en una entrevista de un periodista argentino Bruno Binbi, el trovador afirma que “América Latina ha cambiado y tiende a cambiar cada vez más, en busca de su emancipación respecto al norte. Esto ha influido más en sus relaciones con Estados Unidos que el hecho de que Obama haya salido presidente. Cuba es un símbolo de dignidad. América Latina le está haciendo ver a los Estados Unidos su inconformidad con el bloqueo.”¹⁶⁸, por lo que Silvio Rodríguez tiene conciencia de su actividad dentro de las formaciones y presiones sociales que se presentan. Es más valioso este testimonio, ya que al ser reciente, da cuenta de una posición que se ha mantenido durante el paso de los años.

Podemos afirmar que el trabajo de Silvio Rodríguez a lo largo del tiempo ha tenido un contenido estético, pero también en él hay una conciencia práctica que a la vez de expresar las condiciones sociales existentes, tiene su contribución en la construcción de nuevas relaciones materiales, y aquí encuentra un papel fundamental la ideología, ya que como dice Marx “Las representaciones, los pensamientos, y las relaciones intelectuales de los hombres aparecen ahora... como la emanación directa de su comportamiento material.”¹⁶⁹ De igual forma es podemos ubicar en su obra, un lenguaje que pretende recoger de una manera indirecta (a través de figuras literarias, tales como: metáforas, alegorías, analogías, entre otras) la historia tanto de Cuba como de los procesos sociales de América Latina,

¹⁶⁷ Bollème Geneviève. *óp. cit.*, Pág. 107.

¹⁶⁸ <http://www.alternativabolivariana.org/modules.php?name=News&file=article&sid=4465> Fecha de consulta: 5 de mayo del 2011 a la 1:11 horas.

¹⁶⁹ Marx Carlos, Federico Engels. *La ideología alemana-Tesis Feuerbach-Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana*. México: Ediciones de cultura popular. 1976. Pág. 36.

integrando por un lado, un lenguaje propio de la tradición cultural de Cuba y por el otro un lenguaje que tiene su origen en las diversas manifestaciones culturales de los países latinoamericanos.

Por último, es importante precisar que en la actualidad las políticas imperialistas siguen vigentes, a través no sólo de las invasiones, dominios territoriales y políticos por parte de los Estados Unidos, sino a través de una hegemonía cultural que pretende homogenizar formas de actuar, de pensar e incluso de crear artísticamente y expandirlas mediante la llamada globalización cultural. La que acepta la diferencia, siempre y cuando se incruste dentro de los parámetros culturales de las clases dominantes. Ante esto, es importante resaltar el punto que hemos mantenido constante en este trabajo: que no existe arte ni cultura neutra y totalmente autónoma. Sino que la actividad práctico creadora artística se desarrolla en condiciones sociales, políticas, económicas e históricas concretas, que remiten a la reiteradamente posición de clase del creador. Por lo tanto, el artista y el intelectual tienen una importancia fundamental, tanto en la expresión de las condiciones sociales de una clase dominante dentro de la realidad como en la resistencia y construcción de nuevas formaciones sociales. Por lo que, creemos que el debate del papel del intelectual está vigente y si bien este trabajo no pretende resolver esta temática, debido a las limitaciones de un estudio de estas características, sí busca dejar abierta esa necesidad al ponerla en la mesa, claro sin dejar de considerar que seguramente en la actualidad esta discusión se esté dando.

Conclusiones.

En lo general.

Las políticas dominantes de manera histórica han creado un velo que tiene como finalidad hacer creer que en la cultura y el arte como su configuración en la producción especializada e intelectual, tienen un carácter neutral en la producción material de la vida, erigiéndose en una especie de simples extensiones de la vida real.

Aquí, es importante señalar que la visión del *Romanticismo*, en el cual el arte se convierte en un proceso de interiorización de las pasiones y sentidos humanos¹⁷⁰, sigue vigente, al pretender despojar a la producción artística de un sentido social, real y material.

Sin embargo, el arte y la cultura incluso dentro de ese proceso, demuestran contener dos polaridades que a la vez se sobreponen, ya que por un lado se incluyen dentro de la realidad social y política en donde nacen y por el otro como formas específicas tienen una autonomía que los hace ser. Pero es necesario apuntar, que las formaciones artísticas tampoco se encuentran determinadas por una base económica que las reduce a simples reflejos de ésta. En este aspecto y a partir de lo que hemos estudiado en el presente trabajo podemos concluir que:

1. La cultura y el arte no son autónomos, en el sentido de estar separados de la realidad, ya que son parte de la misma. Además, llevan en sí un contenido político, sea cual sea la expresión desde la que se manifiesta (lo que no las excluye de su carácter contemplativo).
2. Estos aspectos no sólo son reflejo de la realidad material, sino que en ellos mismos se contiene ésta, ya que la construyen a través de la edificación de relaciones sociales materiales y concretas, así como, al expresar, resistir, legitimar y comunicar (según sea la posición de clase) esa realidad.

¹⁷⁰ Williams Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península. 1997. Pág. 25.

3. Existen fronteras ideológicas que contraponen a las culturas, las cuales provienen de las formaciones sociales que les dan origen. No así las fronteras geográficas, ya que una de las características de la cultura es que en ella se dan una diversidad de expresiones a nivel global, que se retroalimentan entre sí, tanto espacial como temporalmente, lo que hace que el movimiento y desarrollo artístico y cultural se torne dinámico.
4. Es necesario hacer una revisión acerca de la vigencia del concepto de imperialismo cultural, ya que sobran ejemplos sobre la existencia de políticas culturales, que pretenden hegemonizar la visión del mundo occidental a los demás lugares del planeta y que tienen sus consecuencias en actitudes concretas hacia culturas diversas, como: racismo, discriminación, abuso de poder y negación (en muchas ocasiones *a priori*) de las manifestaciones culturales que no responden a la forma ortodoxa predominante.
5. Resulta de interés colectivo, el comprender y re-aprender, así como re-conocer la existencia de las manifestaciones culturales que son parte de la resistencia de los pueblos. Y a la vez, reinterpretar la producción cultural del pasado cercano, en todas las corrientes artísticas que han expresado la fisonomía de un pueblo y sus modos de ser y estar dentro de la realidad como totalidad.
6. El papel del intelectual y el artista en una sociedad, tiene características diversas, pero no podemos negar que existe un rol, ya sea implícito o explícito. Por lo tanto, hay artistas que son conscientes de ese rol, pero los que no lo son tampoco llevan consigo una neutralidad que creen inherente a su actividad práctica. Sin embargo, el trabajo del artista es fundamental para las sociedades que luchan en contra de la hegemonía imperialista, en cuanto a que estructura, organiza y construye nuevas realidades. Pero, lo mismo pasa en la hegemonía, en donde el artista manifiesta la concepción del mundo por parte de las clases dominantes.
7. La discusión sobre el papel del intelectual, no es una discusión acabada, ni mucho menos trashedada, más bien es irresoluta, en tanto que en la actualidad es necesaria retomarla y ponerla como uno de los temas centrales en los debates intelectuales desde el ámbito de la cultura, ya que la realidad presente así lo exige, y esa es una

aportación que ha tenido el movimiento de la Nueva Trova Cubana desde su inserción en los diversos movimientos sociales, ya sea en Nicaragua, El Salvador, Chile, etc. El trovador ha sido el artista comprometido con su realidad y la de los pueblos, que a la vez es la suya.

En lo particular.

La Nueva Trova Cubana ha constituido una nueva forma de abordar la canción que se nutre de la tradición de la cultura de la isla, así como de la realidad que se edifica desde el triunfo de la Revolución en Cuba. Y aunque como institución tuvo su final a principios de los años 90's, con la clausura de la UJC, la obra de los trovadores sigue presente hasta nuestros días.

Silvio Rodríguez no sólo es el máximo representante de este movimiento artístico, su obra también se caracteriza por la evasión del panfleto y por abordar las problemáticas de la región (entre otros temas) de una forma que logra establecer un lenguaje que se torna universal. Este trovador es un ejemplo de la manera en que los compositores que nacieron artísticamente dentro de este movimiento, fueron aprendiendo la nueva realidad propuesta por la Revolución, para después expresarla al exterior de Cuba, principalmente en América Latina. Desde este punto, la Nueva Trova se forma dentro de esa realidad y no como un movimiento que busca solamente legitimarla. Es por eso que a pesar de las dificultades burocráticas y de la posición de algunos funcionarios de las instituciones del estado cubano, se pudo erigir como una forma adecuada de representar la realidad del pueblo.

A partir de lo que se analizó en el trabajo de tesis y en particular de la obra de Silvio Rodríguez, podemos concluir lo siguiente:

1. Las canciones de Silvio no sólo funcionan como un mecanismo de difusión de los procesos históricos y las luchas sociales evitando el panfleto, en donde el receptor tiene un carácter pasivo, también hacen parte a ese receptor de los acontecimientos que expresa, ya que lo identifica con éstos, y en muchos casos lo remiten al aprendizaje de esos procesos históricos.

2. Su obra propone nuevas formas de concebir la realidad, en lo moral, ético, cultural, etc., lo que en sí, contribuye a la creación de nuevas formas de relacionarse entre los seres humanos, es decir, construye a la realidad misma. Ya que es consciente del papel que tiene el artista dentro de la sociedad y a la vez hay claridad de la existencia de una posición política en él, la cual siempre ha defendido.
3. La vigencia de la obra de Silvio Rodríguez la podemos encontrar en la polisemia de sus letras, ya que una de las facultades y virtudes de su canto estriba en que es posible reinterpretar sus canciones e identificarlas con una situación particular del presente, sin olvidar la esencia y el tema inicial que aborda. Además de que en sus últimas composiciones, se puede observar que los temas provienen de situaciones de la actualidad, no sólo en lo político, también en las distintas temáticas de las que hablan. Es por eso que diversas luchas sociales se identifican con varias de las obras del trovador.
4. Las canciones de Silvio Rodríguez forman parte de una lucha de clases a nivel ideológico y cultural, puesto que aunque en el aspecto estético y formal sean agradables incluso para miembros de las clases dominantes, expresan una forma distinta de concebir y construir la realidad material, así como las relaciones sociales que se dan dentro del contexto capitalista. Ya que representan una clara oposición a las políticas económicas, culturales, artísticas, etc., del proyecto imperialista, por lo tanto, no hay una indefinición política, y en cambio sí una claridad de la dirección de su obra.
5. Por lo anterior, sí hay una lucha de clases en la obra de Silvio contra el imperialismo, la manera en que las manifestaciones culturales dominantes han pretendido ocultarla, es a la vez una prueba de su existencia.
6. La Nueva Trova Cubana, es un ejemplo de la importancia de que existan movimientos culturales articulados (sin olvidar las características del ámbito social de donde se desarrolló) que de acuerdo a sus condiciones concretas, puedan interpretar la realidad, pero también difundir esa perspectiva que una organización u organizaciones tienen de su porvenir.

Cabe decir que la herencia de la Nueva Trova a los pueblos de América Latina, es una herencia presente, en tanto que a pesar de no formar parte de los grandes consorcios comerciales en la música, la gente sigue escuchando las obras de los trovadores. Además, el hecho de que cantantes populares sigan interpretándolas, es importante, ya que si bien un movimiento no cuenta con la presencia del autor, el que haya alguien que cante sus composiciones, mantiene esa misma presencia y además de acuerdo con las formas de transmisión estética de las canciones, el mensaje continua circulando entre los que escuchan.

No olvido mencionar que la Nueva Trova y la obra de Silvio Rodríguez, constituyen no sólo un patrimonio de la cultura cubana, sino que forman parte del patrimonio de América Latina, de ahí la importancia de la apropiación y resignificación de sus canciones por parte de los pueblos de la región.

Por último, la vigencia de la Nueva Trova (así como de las canciones y expresiones artísticas que han nacido de la realidad de cada país y nación en Latinoamérica) tiene una connotación negativa y positiva a la vez, aunque con sus respectivos matices). Negativa, porque expresa que muchas problemáticas siguen sin tener solución para las sociedades de la región, por lo que la identificación de la que hablamos anteriormente no es de forma solamente, sino de contenido, porque quiere decir que la lucha en contra de las formaciones hegemónicas del imperialismo sigue también vigente. Y positiva en tanto que al ubicarnos en esa realidad, la Nueva Trova aborda esas luchas desde la categoría del hombre nuevo, es decir, con optimismo, esperanza en la construcción del futuro y bajo una nueva ética de relación entre los seres humanos, esa categoría emana de la visión guevarista acerca de una nueva sociedad surgida en la Revolución Cubana y que pretendió extender al resto de la población de América Latina.

Bibliografía

- 1-. Amir Samir. *El capitalismo en la era de la globalización*. México: Paidós. 1997.
- 2-. Casaus Víctor, Luís Rogelio Noriega. *Que levante la mano la guitarra*. La Habana: Letras Cubanas. 1984.
- 3-. Díaz, Clara. *Silvio Rodríguez*. La Habana: Letras Cubanas. 1993.
- 4-. Álen Rodríguez, Olavo. *Pensamiento Musicológico*. La Habana: Letras Cubanas. 2006.
- 5-. Orejuela Martínez, Adriana. *El son no se fue de Cuba*. La Habana: Letras cubanas. 2006.
- 6-. Fromm, Erich. *Marx y su concepto del hombre. Manuscritos económicos-filosóficos. Karl Marx*. México: Breviarios, Fondo de Cultura Económica. 1990.
- 7-. Gramsci Antonio. *Los intelectuales y la organización de la cultura en "Obras de Antonio Gramsci. Cuadernos de la cárcel"*. Tomo II. México: Juan Pablos editor. 1975.
- 8.- Sanz, Joseba. *Silvio, memoria trovada de una revolución*. Navarra: Txalaparta. 1994.
- 9.- Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Editorial Península. 1997.
- 10.- Sánchez Vázquez Adolfo. *Estética y Marxismo. "Tomo I"*. México: Ediciones Era. 1970.
- 11.- Dalton Roque. Et al. *El intelectual y la sociedad*. Siglo XXI editores. 1988.
- 12.- Orovio, Helio. *Diccionario de la música cubana: biográfico y técnico*. La Habana: Letras Cubanas. 1981.
- 13.- Hernández Clara (Edición) *Ensayo de música Latinoamericana: selección del boletín de música de la Casa de las Américas*. La Habana: Casa de las Américas, colección nuestros países, serie música. 1982.
- 14.- Said Edward. *Cultura e Imperialismo*. Barcelona: Anagrama. 1996.
- 15.- Peres Marina. "La Nueva canción latinoamericana" en Hernández Clara (Edición) *Ensayo de música Latinoamericana: selección del boletín de música de la Casa de las Américas*. La Habana: Casa de las Américas, colección nuestros países, serie música. 1982.
- 16.- Ramírez Paredes Juan Rogelio. *De Colores la música: lo que bien se baila... jamás se olvida. Identidades sociomusicales en la Ciudad de México: el caso de la música high energy*. México: Posgrado de estudios Latinoamericanos (UNAM), AlterArte ediciones y Master Genius. 2009.
- 17.- Lotman M. Iuri. *La semiosfera volumen I*. Madrid: Editorial Fronesi cátedra Universitat de Valencia 1996.

18.- Lotman M. Iuri. *La semiosfera volumen II*. Madrid: Editorial Fronesi cátedra Universitat de Valencia 1996.

19.- Guevara Ernesto “Che”. *El socialismo y el hombre Nuevo*. México: Siglo XXI-América Nuestra. 1977.

20.- Angell Allan. *Historia de América Latina Vol. 15 “El cono sur desde 1930”* Ed. Leslie Bethell. Barcelona: Editorial Crítica. 2002.

21.- Lenin V.L. *El concepto liberal y el concepto marxista de lucha de clases, en “Obras escogidas”* Tomo V. Moscú: Editorial Progreso. 1976.

22.- Bollème Geneviève. *El pueblo por escrito*. México: Editorial Grijalbo. 1990.

23.- Sánchez Vázquez Adolfo. *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*. México: Fondo de Cultura Económica. 1996.

24.- Cassínoli Armando, Villagrán Carlos. *La ideología en los textos*. México: Marcha editores. 1983.

25.- Marx Carlos, Federico Engels. *La ideología alemana-Tesis Feuerbach-Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana*. México: Ediciones de cultura popular. 1976.

Revistas.

1.- Jiménez González Ariel. *El arte en el contexto sociológico, en “Cemanáhuac: boletín informativo”*. Vol. VI, Año XIX, No. 102. México: UAM-unidad Iztapalapa.

Fuentes electrónicas.

1.- <http://silvio.trovacub.com/entrevistas.html>

2.- <http://www.morfonet.cl/secciones/musicos/020.htm>

3.- <http://www.cancioneros.com/nc/1356/0/saudade-silvio-rodriquez>

4.- <http://www.youtube.com/watch?v=Lq8KmSrwYk8>